

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CAMPUS IV, CCAE/DCS – LITORAL NORTE, RIO TINTO



CAIO NOBRE LISBOA

**OFÍCIO E PERFORMANCE DO MÚSICO NO DESFILE CÍVICO DE SETE DE
SETEMBRO EM RIO TINTO: APROXIMAÇÕES ANTROPOLÓGICAS**

RIO TINTO
2016

CAIO NOBRE LISBOA

**OFÍCIO E PERFORMANCE DO MÚSICO NO DESFILE CÍVICO DE SETE DE
SETEMBRO EM RIO TINTO: APROXIMAÇÕES ANTROPOLÓGICAS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Antropologia da
Universidade Federal da Paraíba, como pré-
requisito para a obtenção do Título de
Bacharel em Antropologia.

Orientador: Dr. João Martinho Braga de
Mendonça.

RIO TINTO
2016

L769o Lisboa, Caio Nobre.

Ofício e performance do músico no desfile cívico de sete de setembro em Rio Tinto: aproximações antropológicas. / Caio Nobre Lisboa. – Rio Tinto: [s.n.], 2016.
80 f. : il.-

Orientador (a): Prof. Dr. João Martinho Braga de Mendonça.
Monografia (Graduação) – UFPB/CCAIE.

1. Antropologia visual. 2. Músico. 3. Desfile cívico.

UFPB/BS-CCAIE

CDU: 39(043.2)

CAIO NOBRE LISBOA

**OFÍCIO E PERFORMANCE DO MÚSICO NO DESFILE CÍVICO DE SETE DE
SETEMBRO EM RIO TINTO: APROXIMAÇÕES ANTROPOLÓGICAS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Antropologia da
Universidade Federal da Paraíba, como pré-
requisito para a obtenção do Título de
Bacharel em Antropologia.

Aprovado em __ / __ / __

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Martinho Braga de Mendonça

Prof^ª. Dra. Kelly Emanuely de Oliveira

Prof. Dr. Oswaldo Giovannini Júnior

Dedico este trabalho ao Queen, Led Zeppelin, Pink Floyd, The Beatles, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Guns n' Roses, Legião Urbana, Marcelo Jeneci, Beach House, Santa Esmeralda, Michael Jackson, James Horner, Howard Shore, John Williams e tantos outros por terem sido fonte permanente de inspiração e a trilha sonora da minha vida e suas transformações nos últimos sete anos.

Agradecimentos

Àqueles que me geraram, cuidaram, ensinaram e sacrificaram tanto de suas vidas por mim: amados Elis Regina Nobre Lisboa e Francisco Tarcísio Lisboa.

Àquele que me é porto seguro, inspiração, acalento e alegria, o primeiro bom dia e o último boa noite: amado companheiro de jornada, Geraldo de França Alves Júnior.

Àqueles que eu conheço desde sempre e que a seu modo me ajudaram imensamente nessa jornada: tias, tios, primas, primos e irmãos, em especial José Miguel Lisboa e Francisca Matildes Lisboa.

Àqueles que comigo dividiram de suas risadas, anseios, ansiedades, comemorações, tristezas e conhecimentos: inestimáveis amigas, amigos e colegas de universidade, aos quais não citarei nome por temer injustiças, mas que saberão em seus corações ao lerem essas palavras.

Àqueles que com muita paciência e confiança me contaram de suas vidas e dedicaram um pouco de seu tempo: integrantes da Banda de Música Antônio Cruz e da Fanfarra Antônia Luna Lisboa, em especial, Agnaldo da Silva Mendes e Vânia Lúcia de Asevêdo.

Àqueles que me mostraram um modo diferente e crítico de viver e perceber o mundo: professoras e professores todos, nesse momento em particular, ao prof. Dr. João Martinho Braga de Mendonça, por ter aberto as portas da universidade e acreditado em mim, pelos aconselhamentos e amizade.

Resumo

Dedicado a Bandas Marciais, Fanfarras e Bandas de Música do Município de Rio Tinto – PB, o presente trabalho parte da interlocução com um músico dessa cena musical da cidade, em um intento que exigiu um aporte teórico interdisciplinar: começando pelas imagens, através da Antropologia Fílmica de Claudine de France; em seguida, com a Música e a Arte, apresentando outras implicações relativas ao conhecimento da sociedade e das culturas, assentado nos estudos de performance de Richard Schechner; e por fim, fundamentado nos estudos sobre Memória, incluindo ainda os estudos de Histórias de Vida e Etnobiografia. Os objetivos residiram, em suma, em discorrer sobre a importância dessa cena musical no contexto do desfile Cívico, sobre o que essas bandas significam e transmitem da e para a sociedade, as relações que constituem, os espaços que se utilizam e as mudanças que se operam e anunciam por elas. Igualmente, a metodologia entrecruzou aspectos de outras, dentre as quais se destacam a observação participante, a observação diferida, a metodologia exploratória em Antropologia Visual e a história oral. Com resultados desde a obtenção de materiais audiovisuais e fotografias de performances musicais, destacando-se os desfiles cívicos de Primeiro e Sete de Setembro da cidade, bem como transcrições de áudio de duas entrevistas de áudio-vídeo-elicitación, retornado ao interlocutor, e finalmente, um trabalho escrito e audiovisual finais, orientados a um conhecimento e análise desse universo a mim apresentado da forma mais acurada e ética possível.

Palavras-chave: Antropologia Visual; Estudo de Performances; Música; Desfile Cívico.

Abstract

Dedicated to Marching Bands, Fanfares and Brass Bands of the County of Rio Tinto – PB, the present work starts of the interlocution with a musician of this musical scene of the town, in an intent who demanded an interdisciplinary theoretical framework: starting out by images, across the Filmic Anthropology of Claudine de France; in followed, with the Music and Art, presenting other implications relative to the society and cultures knowledge, seated on performance studies by Richard Schechner; and lastly, grounded on studies memories, further including the studies of Life History and Etnobiography. The objectives resided, in short, in expatiate about the importance of this musical scene in the context of the civic parade, about what these bands means and transmit from and to society, the relationships that constitute, the spaces that used itself and the changes that operate itself and advertise for them. Equally, the methodology crisscrossed aspects of others, among which stand out the Participant Observation, the Deferred Observation, the exploratory methodology in Visual Anthropology and the Oral History. With results since getting audiovisual materials and photographs of musical performances, highlighting itself the civic parades of First and Seventh of September of the town, well as audio transcripts of two audio-video elicitation interviews, returned to the interlocutor, and finally, a final written work and audiovisual, oriented to a knowledge and analysis of this universe for me presented in the more accurate and ethical way possible.

Keywords: Visual Anthropology; Performance Studies; Music; Civic Parade.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1: Teoria e Apontamentos Metodológicos	11
1.1. Discussão Teórica	11
1.1.1. Richard Schechner e os estudos de performance	12
1.1.2. Roberto DaMatta e o processo ritual: paradas militares de Sete de Setembro	20
1.1.3. Granja e Tacuchian e as bandas de músicas civis: aspectos gerais	24
1.1.4. Tiago de Oliveira Pinto e a Etnomusicologia: breve incursão a respeito do estudo de performances	27
1.1.5. Luís Melo Campos e o “ser músico”: questões de uma análise sociológica da música	27
1.1.6. Norbert Elias e o dilema entre a arte de artesão e a arte de artista: biografia e sociologia de Mozart	28
1.1.7. Conde e Neves e a música não acadêmica: a transmissão de conhecimentos em contexto comunitário.....	34
1.1.8. Maurice Halbwachs e a memória dos músicos: a partitura	36
1.1.9. R. Murray Schafer e a Nova Paisagem Sonora: uma minúcia sobre música, sons e ruídos	40
1.2. Ofício e performance do músico no desfile cívico de sete de setembro em Rio Tinto	44
1.3. Apontamentos metodológicos	45
Capítulo 2: A música e as bandas na percepção dos músicos: um estudo de caso	48
Capítulo 3: A música e as bandas no contexto do desfile cívico de Rio Tinto – PB: roteiro e montagem.....	65
Considerações Finais	67
Referências	69
APÊNDICE A: Assuntos das Transcrições de Áudio-Vídeo-Elicitações.....	72
APÊNDICE B: Acervo da pesquisa	77
APÊNDICE C: Acervo de áudio	78
APÊNDICE D: Acervo fotográfico	78
APÊNDICE E: Acervo videográfico	79

Introdução

Ofício e performance do músico no desfile cívico de sete de setembro em Rio Tinto: aproximações antropológicas é um trabalho que teve seus primórdios em 2013, de um plano de pesquisa PIBIC chamado *Memórias e Imagens de Bandas de Música em Rio Tinto*, integrante de um projeto de pesquisa mais amplo denominado *Acervos e Antropologia Visual: Diálogo e Conhecimento das Imagens na Região de Rio Tinto – PB*, sob a orientação do prof. Dr. João Martinho Braga de Mendonça.

Através de um colega de curso, fui apresentado a Agnaldo da Silva Mendes, um *saxofonista alto* da cidade que desde seus oito anos de idade toca em bandas marciais, fanfarras e bandas de música de Rio Tinto e da região do Vale do Mamanguape, sendo uma figura ativa tanto para a organização de fanfarras e bandas marciais dessa cena musical, como para a formação de muitos estudantes.

Como desde o princípio ele apresentou interesse com a pesquisa, senti-me motivado a acompanhá-lo e a conhecer de sua vida e profissão. Mas não foi fácil, pois essa proposta de estudo – que confere um papel significativo às imagens e sons – exigiu leituras de diferentes áreas do conhecimento, como a Antropologia, a Sociologia e a Musicologia.

O primeiro capítulo desse Trabalho de Conclusão de Curso, **Teoria e Apontamentos Metodológicos**, consiste de um apanhado dos principais autores a que recorri no decurso da fase de pesquisa, e depois, na análise e compreensão dos dados obtidos, de acordo com suas particularidades, discutindo conceitos e teorias de autores como Victor Turner, Richard Schechner, Roberto DaMatta, Ricardo Tacuchian, Tiago de Oliveira Pinto, Norbert Elias, Murray Schafer, etc.

Por sua vez, o segundo capítulo, **A música e as bandas na percepção dos músicos: um estudo de caso** é bem mais descritivo, trazendo até as próprias palavras transcritas de Agnaldo, contando em alguns pontos sobre sua história de vida e sobre essa cena musical mencionada, em um recorte de tempo que se estende do início da década de 1980 até os dias em que esse trabalho foi escrito, comunicando temas como a organização e as relações entre bandas, o tipo de música que cada qual produz, a colaboração, e as dificuldades seja na formação musical, seja nas oportunidades de continuidade do indivíduo enquanto musicista.

Já o terceiro e último capítulo, **A música e as bandas no contexto do desfile cívico de Rio Tinto – PB: roteiro e montagem**, procede a uma breve incursão sobre o trabalho audiovisual exigido pela habilitação de Antropologia Visual – preparado após

grande parte desta escrita ter sido concluída –, explicando como montei o roteiro do filme sob a orientação do professor orientador, e os propósitos por detrás da montagem realizada.

Capítulo 1: Teoria e Apontamentos Metodológicos

1.1. Discussão Teórica

Nessa primeira parte desse capítulo busco revelar parte do embasamento teórico por detrás desse Trabalho de Conclusão de Curso, sem, porém, ser exaustivo a todas as leituras realizadas durante a pesquisa, e menos ainda às múltiplas facetas teóricas dos autores. A propósito, é esperado que o leitor versado na Antropologia sinta falta de grandes nomes como Durkheim, Arnold Van Gennep, Victor Turner, Max Gluckman e tantos outros. Isso se deve a uma escolha que realizei junto ao orientador de trazer à tona tanto as teorias que foram diretamente instrumentalizadas (e questionadas) no decorrer da pesquisa, bem como as que apoiaram a reflexão antropológica aqui pretendida.

A linha de pensamento para tanto construída, inicia-se pelo cerne dessa discussão, com a subseção *Richard Schechner e os estudos de performance*, de quem provêm muitos dos conceitos-chave utilizados em minha reflexão. Em seguida, vêm *Roberto DaMatta e o processo ritual: paradas militares de Sete de Setembro*, fundamental por se tratar de trabalho inaugural, no contexto brasileiro, dos estudos sobre rituais nacionais brasileiros, interessando-nos em especial o da Semana da Pátria.

Já enquanto com *Granja e Tacuchian e as bandas de músicas civis: aspectos gerais*, retomamos a descrição desses autores sobre bandas de música, fanfarras e bandas marciais – posteriormente também avaliada criticamente –, a partir da subseção *Tiago de Oliveira Pinto e a Etnomusicologia: breve incursão a respeito do estudo de performances*, trazemos a dimensão interdisciplinar desse trabalho, que “alimentou”, inclusive, o modo como foram percebidos os músicos – Agnaldo da Silva Mendes, em particular – aí se situando também as subseções *Luís Melo Campos e o “ser músico”: questões de uma análise sociológica da música* e *Norbert Elias e o dilema entre a arte de artesão e a arte de artista: biografia e sociologia de Mozart*.

Por sua vez, *Conde e Neves e a música não acadêmica: a transmissão de conhecimentos em contexto comunitário* e *Maurice Halbwachs e a memória dos músicos: a partitura*, tratam de questões como a memória musical e o aprendizado em situações distintas de transmissão de conhecimentos orais, de um lado, e acadêmico, do outro, respectivamente. Só então falaremos a respeito de *R. Murray Schafer e a Nova Paisagem Sonora: uma minúcia sobre música, sons e ruídos*, que apesar de não tão explorada no

segundo capítulo, foi necessária para um básico aprendizado sobre música, que eu não tinha anteriormente. Então começemos.

1.1.1. Richard Schechner e os estudos de performance

A obra de Richard Schechner (2012) traz contribuições importantes para a discussão da noção de drama social, ensejada por Victor Turner (2008). Isto, no sentido de repensar as dimensões polifônicas dos eventos que compõem os processos rituais de quaisquer sociedades. Seu interesse mais geral está na elaboração da noção de performance, conceito que se tornou basilar em suas sucessivas investigações (SCHECHNER, 2012; CAVALCANTI 2013; SILVA, 2005). É pela importância dessa noção para a abordagem proposta neste TCC que a tomo como ponto de partida aqui.

Richard Schechner percebe ¹ problemas na aplicação plena do conceito de drama social na forma como Turner a concebeu. Uma que “(...) A teoria reduz e nivela os eventos” (SCHECHNER, 2012, p. 76), raptando-lhes muito de sua polifonia e tonalidades, apesar de tornar mais clara a análise do emaranhado de elementos que compõem um conflito, tal como facilita na elaboração de uma narrativa que o descreva.

E outra que “(...) O que a teoria de Turner faz é misturar mundos diferentes na forma da estética do gênero ocidental, o drama” (*ibidem*, p. 76), sem levar em consideração, por um lado, as especificidades culturais do grupo de que se esteja discorrendo, e por outro, a própria constatação de que os conflitos podem ainda se encontrar sem resolução.

Ainda assim, Schechner não descarta esse conceito analítico, posto que sua afinidade para com as artes pela via do processo ritual envolvido durante a fase de reparação do drama social salvaguarda o potencial analítico e narrativo que a utilização de gêneros estéticos tem para o *estudo de performances* – que será mais bem discutido adiante.

O desafio está em respeitar as “(...) circunstâncias específicas, culturais e históricas” (SCHECHNER, 2012, p. 77), atribuindo um novo significado ao termo “drama”, agora relacionado à sua acepção cultural mais ampla e não só ao “(...) esquema

¹ A crítica e apropriação do conceito de “drama social” por Schechner contida desde esse parágrafo até os próximos quatro foram extraídas das subseções *Drama social* (pp. 75-77) e *A dança “Mata-Porco” em Kurumugl* (pp. 77-81) do mesmo livro e ensaio de Zeca Ligiéro e Richard Schechner (2012).

das tragédias gregas, do teatro elizabetano e do drama moderno” (*ibidem*, p. 76), diferindo, assim, de toda uma tradição sociológica desde Durkheim e Van Gennep.

O próprio encontro de ambos os autores, Richard Schechner e Victor Turner, é emblemático de mudanças que se desenvolviam na Antropologia de modo geral, e nos estudos de rituais, especificamente. Acontece que após *Revelation and divination* [1975], Victor Turner partiu para além dos limiares da Antropologia, flertando com o teatro experimental. Encontro que o levou a conhecer Richard Schechner, importante antropólogo dedicado aos estudos de performance da New York University (NYU), e famoso diretor do teatro experimental da cena Off Broadway dos anos 1960 a 1980 (LIGIÉRO, 2012).

O último trabalho publicado em vida de Victor Turner: *From ritual to theatre. The human seriousness of play* (1982) ², expressa esse encontro e o novo rumo teórico do autor a partir de então – pois apesar de sua morte em 1983, outros livros foram lançados postumamente –, procedendo a uma revisão de seus conceitos pelo diálogo interdisciplinar com a literatura oral, as artes, a etnomusicologia, a linguística, etc., dedicando-se, assim, aos estudos de performance.

É em *From Ritual to Theatre* que surge o conceito de *liminoide* (SILVA, 2005, p. 39-40), atendendo ao seu anseio em ir além da zona de conforto analítica tradicional da antropologia, estendendo seus estudos acerca dos rituais para além daqueles povos ditos “tradicionais”, de *solidariedade mecânica* – utilizando da linguagem durkheimiana –, para aquelas sociedades industrializadas com alta divisão do trabalho, de *solidariedade orgânica*. A liminaridade ³ correspondendo a esses primeiros, e o liminoide a essas segundas.

Tal como atenta Zeca Ligiéro em nota de rodapé para esclarecer a explanação de Richard Schechner sobre o que vem a ser o termo *liminoide* e sua diferença quanto à liminaridade:

Victor Turner usou o termo “liminoide” para descrever tipos de ações simbólicas ou atividades de lazer que ocorrem nas sociedades contemporâneas que servem a uma função similar aos rituais nas sociedades pré-modernas ou tradicionais. Em geral, atividades liminoides são voluntárias, enquanto atividades liminares são atividades requeridas. (LIGIÉRO, 2012, p. 66).

² A partir daqui continuo a parafrasear e citar Maria Laura Viveiros de Castro em seu mesmo artigo já citado, só que em sua seção *No umbral da performance*, entre as páginas 423 e 425.

³ Toda a seguinte discussão de liminoide é colhida e parafraseada da subseção *Limens, lintéis e espaços teatrais* (2012, pp. 64-68) de Richard Schechner, no ensaio *Ritual (do Introduction to Performance Studies)*.

Entretanto, não é porque o *liminoide* parece ser específico à nossa sociedade contemporânea que devemos entender todos os seus rituais como sendo liminoides. Para tanto, segundo Schechner, uma distinção ancorada no conhecimento dos espaços em que se dão é alusivo da ação simbólica a que se propõem bem como da sua ligação com a cultura oficial, pois “Atividades artísticas e liminoides sociais ganham espaço nas margens e nas dobras de sistemas culturais estabelecidos, fora de mão, em más vizinhanças e áreas rurais remotas” (SCHECHNER, 2012, p. 68).

A propósito dos dramas sociais, Schechner ⁴ destaca que Turner e ele perceberam o drama estético e o drama social como inseparáveis durante todas as performances, sendo “(...) informadas, formadas e guiadas” (SCHECHNER, 2012, p. 77) mutuamente tanto pelas práticas e retóricas estéticas como por aspectos e interações sociais. A diferença entre eles é que os dramas estéticos são ficcionais, enquanto os dramas sociais não. Se personagens, espaços e tempos simbólicos são elaborados predeterminadamente pelo drama estético, no drama social isso não é possível, uma vez que mesmo sendo o *ensaio* condição prévia para ambos, nesses últimos o “aqui e agora” torna qualquer desfecho imprevisível, bem como suas variáveis são mais amplas (*ibidem*, p. 80).

A performance ⁵, tratada por Turner como a “virada pós-moderna” em seu estudo, foi o modo pelo qual ele transpôs o que realizara em sua carreira antropológica, dedicando-se daí em diante à análise e interpretação “(...) da dimensão simbólica das sociedades complexas” (SILVA, 2005, p. 41). Dessa forma, ele rompeu com os paradigmas da ordem social e com aquela percepção dualista, lógica e histórica de Émile Durkheim, apesar de ainda conservar a dicotomia “sagrado/profano” em sua análise, coisa que Richard Schechner manteve em um sentido amplo.

Gostaria de deixar as escolhas teóricas bem claras. Se por um lado não tive um acesso direto a essa literatura de performance de Victor Turner, por outro, é principalmente por perceber o modelo de performance de Richard Schechner como apropriado e instigante à análise que me detive em sua teoria para o estudo do aspecto ritual e performático do desfile cívico em Rio Tinto.

⁴ Ainda falando das subseções *Drama social* (pp. 75-77) e *A dança “Mata-Porco” em Kurumugl* (pp. 77-81) do ensaio *Ritual (do Introduction to Performance Studies)* de Schechner (2012).

⁵ Este parágrafo é uma citação indireta e sintética da discussão de performance realizada por Rubens Alves da Silva *Sobre o continuum ritual-teatro* (2005, pp. 40-44) em seu artigo *Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais*.

Em um primeiro esboço do que vem a ser *Performance* ⁶, Richard Schechner nos informa que independentemente do seu tipo, “(...) sejam elas performances artísticas, esportivas ou a vida diária – consistem na ritualização de sons e gestos” (SCHECHNER, 2012, p. 49) que são, no entanto, jamais inéditos, uma vez que expressam sempre uma retomada criativa de algo que já foi feito ou dito anteriormente, inclusive por nós mesmos. Nas performances artísticas, por exemplo, esse é o atributo mais marcante e que delineia toda uma apresentação, visto que os ensaios e a preparação prévia são condições indispensáveis para a sua realização.

Mais que isso, as performances são “(...) comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo” (*ibidem*, p. 49), ou seja, uma interação entre elementos advindos tanto do ritual como do jogo, responsáveis por afastar as pessoas da vida cotidiana para que assumam outros “eus”, o que pode acarretar em transformações permanentes (como nos *ritos de passagem*) ou temporariamente (como no *jogo*, conforme suas regras), calendarizando a sociedade e, como já falava Van Gennep ⁷, fazendo transições das pessoas de uma fase da vida à outra.

Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. O jogo dá às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado (SCHECHNER, 2012, pp. 49-50).

Como Schechner aponta na subseção *Rituais como ações, como performances* (2012, p. 58), Durkheim foi o primeiro a propor que os rituais são performances, os responsáveis por criar e sustentar a *solidariedade social*, não devendo ser confundidos, porém, com ideias ou abstrações, apesar de seu potencial comunicativo e expressivo. “Os rituais são pensamento em/como ação” (SCHECHNER, 2012, p. 58), qualidade que leva o ritual a ser similar ao teatro, como Schechner afirma que o próprio Durkheim reconheceu.

Os rituais variam imensamente, desde aqueles mais *seculares*, imbricados na vida cotidiana e, por esse motivo, dificilmente percebidos como tais pelas pessoas, até aqueles

⁶ Toda a discussão feita sobre performances e rituais desse ponto em diante vêm do ensaio *Ritual (do Introduction to Performance Studies)* (SCHECHNER, 2012, pp. 49-89).

⁷ Para o qual os ritos, temporal e espacialmente recorrentes, detém uma mescla de significados, dentre os quais se destaca a importância na transição entre posições sociais e etapas na vida de um indivíduo no interior de uma sociedade (DAMATTA, 1977, pp. 11-21).

mais evidentes, os *rituais sagrados*, religiosos, que são “(...) tão variados como as próprias religiões” (SCHECHNER, 2012, p. 50).

Segundo Richard Schechner, os rituais sagrados são “(...) associados com a expressão ou a promulgação de crenças religiosas” (SCHECHNER, 2012, p. 53), e se dão em contexto de interação humana (oração, invocação, etc.) com forças sobrenaturais que se encontram, conforme sistemas religiosos distintos: ou inerentes ao mundo natural; ou internamente aos indivíduos; ou ainda simbolizadas em figuras sobre-humanas diversas (como a figura dos deuses).

Já os “Rituais seculares são aqueles associados com cerimoniais de estado, vida diária, esportes e qualquer outra atividade não especificamente de caráter religioso” (SCHECHNER, 2012, p. 54). Claro que na práxis – como o próprio autor admite – essa distinção é em grande parte didática, pois muitos rituais, inclusive de nosso próprio contexto sociocultural nacional (o casamento, por exemplo), carregam consigo ao mesmo tempo atributos de rituais seculares e sagrados.

A diferença mais evidente entre esses rituais para com os rituais liminoides de Victor Turner é que ao contrário desses, os “(...) rituais sagrados e seculares [desenvolvem-se] em locais simbolicamente carregados – avenidas principais, centros cívicos, catedrais, estádios e capitéis – [e] reforçam valores burocráticos em voga” (*ibidem*, p. 68).

Há ainda aqueles contextos socioculturais em que essa distinção entre sagrado e secular não tem fronteiras bem definidas, ou sequer existem, como no exemplo de Schechner quanto aos australianos nativos, em que “(...) todo e qualquer lugar tem uma qualidade ‘sagrada’” (SCHECHNER, 2012, p. 56).

Schechner denomina como especiais os espaços (geralmente isolados) em que acontecem os rituais. Neles, um conjunto de cuidados e comportamentos especiais são realizados antes e imediatamente após serem adentrados – a fase preliminar dos rituais de acordo com Van Gennep (1977, p. 37) –, com a finalidade de tanto preparar emocionalmente as pessoas para o que acontecerá no ápice do ritual, como para dissociar suas noções cotidianas de tempo, assumindo uma própria do ritual.

Tais espaços podem ser “espaços sagrados” construídos (igrejas, templos, centros religiosos, etc.), “espaços sagrados” naturais (árvores sagradas, cavernas, montanhas, etc.), ou ainda “espaços seculares ordinários” tornados especiais através de ação ritual realizada sobre o espaço e sobre os próprios participantes (como no exemplo das oficinas conduzidas pelo próprio Schechner, em que os participantes são solicitados a usar roupas não

cotidianas, a se despojar de jóias, relógios e outros apetrechos, bem como a limpeza do espaço da oficina e sua organização).

É condição indispensável que os rituais sejam “(...) superdeterminados, redundantes, exagerados e repetitivos” (SCHECHNER, 2012, p. 62), de forma que se constitua uma metamensagem (ou seja, uma mensagem auto referida), para que se estabeleça uma comunicação clara entre as pessoas. Isso porque as circunstâncias em que se inserem implicam interações ambíguas e de conflito que, se não forem bem resolvidas, podem mesmo gerar violências ou fatalidades.

A esse respeito, Rubens Alves da Silva observa que rituais e dramas sociais formam um tipo de metateatro em que sua auto reflexividade elabora “(...) um espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social, através do jogo de inversão e desempenho de papéis figurativos que sugerem criatividade e propiciam uma *experiência* singular” (SILVA, 2005, p. 43).

Mas quais são as *ações* que os rituais e performances estéticas podem ter na vida dos performers? Eles podem ou *transformar permanentemente* a vida destes (em seus *status*, direitos e deveres para com seus pares), ou *transformá-los temporariamente*, mais no sentido de uma *transportação* dos performers da vida cotidiana para o mundo da performance e o seu retorno ao mundo cotidiano – primeiro, através da preparação e aquecimento preliminar, e depois, pelo esfriamento ou acalmamento e subsequente reentrada no mundo cotidiano (SCHECHNER, 2012, p. 71) –, sem grandes transformações em seus afazeres e posições, exceto quanto à *apreciação* e *prestígio* recebidos devido à sua performance.

Se pensarmos nos ritos de passagem, eles implicam tanto a transformação dos seus iniciados (utilizando do exemplo de Schechner quanto aos ritos de iniciação)⁸, como o transporte dos seus iniciadores para o mundo da performance enquanto performers experientes, que guiam e instruem os iniciados, sendo seus verdadeiros transformadores. Por sua vez, nos ritos liminoides, nas performances estéticas e nos tantos outros rituais sagrados e seculares a *transportação* é quem predomina.

De fato, é onde todos os tipos de performance convergem. Atores, atletas, dançarinos, xamãs, artistas, músicos clássicos – todos treinam, praticam e/ou ensaiam para, temporariamente, “deixar a si mesmos” e ser

⁸ No caso, a retomada feita por Schechner da descrição etnográfica elaborada por Kenneth E. Read acerca da iniciação de um menino do povo Gahuku da Papua Nova Guiné, chamado Asemo, presente no subtítulo *A iniciação de Asemo* (2012, pp. 73-74) do ensaio de Schechner em questão.

inteiramente “aquilo” que estejam performando (SCHECHNER, 2012, pp. 71-72).

Resta, pois, a questão sobre qual seria o parâmetro para se denominar uma performance como sendo um ritual ou como sendo uma performance artística (incluindo aqui o teatro). A resposta de Richard Schechner é de que depende principalmente do *propósito* mais importante para o qual são realizadas.

Se por um lado se busca uma *eficácia*, ou seja, uma mudança obtida através da realização da performance, temos então um ritual. Já por outro, “(...) se a proposta da performance é principalmente dar prazer, ser mostrada, ser bela ou passar o tempo, então a performance é um *entretenimento*” (SCHECHNER, 2012, p. 81, grifo meu).

Mas o autor adverte, eficácia e entretenimento não formam um binômio, do mesmo modo que não há apresentação que seja puramente eficaz ou puramente entretenimento. Há uma continuidade entre ambos, e para uma melhor orientação vale identificar o contexto e a função em que estão envolvidos. Para Schechner, é essa diáde que origina a performance “(...) como uma trança ou espiral, comprimindo e afrouxando ao longo do tempo, em contextos culturais específicos. (...) cada um dependendo contínua e ativamente da relação com o outro” (SCHECHNER, 2012, p. 82).

As performances ⁹ mais voltadas para uma eficácia, logo, rituais, tendem a produzir resultados elaborados por uma criatividade desenrolada coletivamente, com possíveis transformações do “eu”, e acompanhada de um provável estado de transe ou possessão do performer, que é presenciado por uma audiência que tanto participa ativamente, como acredita no ritual e no conjunto de valores e crenças aí circunscritos.

Mantendo uma ligação com o transcendental de maneira a lhes conferir uma intemporalidade, um eterno presente, os roteiros e comportamentos aqui exigidos se baseiam em disposições tradicionais, motivo pelo qual a crítica é desencorajada e o virtuosismo pouco desempenhado ou requerido dos performers.

Por outro lado, as performances mais voltadas para o entretenimento, logo, performances artísticas, voltam-se para o se divertir, focalizando o aqui e agora e manifestando um tempo histórico e/ou presente no qual os roteiros e comportamentos devidos advêm igualmente de disposições tradicionais ou inéditas, reveladoras da abertura que se tem para o desenvolvimento da criatividade individual.

⁹ Esse destrinchar das performances rituais e artísticas, procedido a partir desse parágrafo, inspira-se em tabela explicativa de Schechner quanto à “(...) diáde eficácia/ritual-entretenimento/estética da performance” (2012, p. 81).

O virtuosismo é fortemente valorizado, e certamente o performer que tiver um maior autoconhecimento e controle do que está fazendo poderá ser mais bem acolhido pela crítica, que aqui floresce, sendo inclusive desejável. A transformação do “eu” é, portanto, improvável, e a audiência fica relegada ao papel de observadora, quem aprecia e avalia a performance.

Dessa forma, uma das características aparentes das performances estéticas é a sua constante reinvenção. Sem embargo, devemos evitar cair na armadilha de pensar que os rituais não mudam ou que novos não surjam. Essa impressão ilusória de “(...) ter sempre sido” (SCHECHNER, 2012, p. 83) vêm da competência dos rituais em oferecer uma sensação de *estabilidade* e *permanência* às pessoas, pela sua repetição periódica e manutenção de regularidades em alguns de seus aspectos formais.

Segundo o autor, essas mudanças podem se dar: informalmente, consequentes de alterações imprimidas pelos próprios praticantes dos rituais – em especial aqueles que os organizam e dirigem, e tem maior conhecimento a seu respeito – em resposta a situações que assim lhes exige; e diretamente, seja pelo advento de novas tecnologias – como iluminação elétrica, som amplificado e a internet –, seja por mudanças oficiais “(...) introduzidas a fim de aproximar os rituais de novas realidades sociais” (SCHECHNER, 2012, p. 84).

Por seu turno, os rituais podem ser inventados ou pela cultura oficial ou pelos próprios indivíduos. Exemplo disso é o próprio *Desfile Cívico-Militar de Sete de Setembro*, organizado pelo Estado brasileiro e suas muitas instituições e instâncias, remontando o sete de setembro de 1822, quando oficialmente se convencionou que foi proclamado o “Dia da Independência do Brasil”.

Voltando a Schechner, a concepção de Estado-Nação, nascida durante o século XVIII, acompanhou a criação de “(...) novos rituais que encenavam uma consciência nacional” (*ibidem*, p. 84), dentre os quais se encontram a saudação da bandeira nacional e autoridades, o ato de cantar o hino nacional, e o próprio desfile cívico-militar, acompanhados de uma pompa e certa uniformização nas vestimentas, e uma contenção nos movimentos que indica o respeito para com um ideário maior da nação e dos poderes que a regem.

Isso indica que as performances possuem outras finalidades além daquelas rituais e de entretenimento, como as de *socialização* e de *construção de uma comunidade*, funções que para Schechner se originam da tensão dinâmica e permanente dessa diáde (SCHECHNER, 2012, p. 83), revelando a contingência humana e a afluência mais ou

menos provisória e imponderável de desejos e necessidades, ora sociais, ora individuais e, por que não, também simultâneos?

Escolas, aliás, são centros de “invenção” de rituais como nos diz Schechner, quer sejam feitos pelos seus gestores e professores, a fim de incutir certos comportamentos e valores em detrimento de outros, quer sejam introduzidos pelos estudantes, razão para o surgimento acelerado de novos rituais, por conta da “(...) alta rotatividade de estudantes” (*ibidem*, p. 84).

Quanto aos rituais concebidos por indivíduos, no caso, os artistas, Schechner percebe que “(...) O impulso atrás dessas reivindicações é uma tentativa de superar uma sensação de fragmentação individual e social por meio da arte. (...) agravada pelo fato de, muitas vezes, os artistas se sentirem excluídos pelas religiões” (SCHECHNER, 2012, pp. 84-85).

Na verdade, os rituais e processos rituais representam uma tensão entre novo/velho, conservador/inovador. O próprio processo ritual encoraja a inovação através da abertura de um espaço e tempo para a antiestrutura¹⁰. Às vezes, os rituais formalmente mudam através do trabalho de conselhos, conjuntos de especialistas rituais ou das autoridades estatais. Mas muitas vezes, em muitas culturas e em situações muito variantes, rituais evoluem por meio de mudanças introduzidas por indivíduos – em nível local (SCHECHNER, 2012, p. 89).

1.1.2. Roberto DaMatta e o processo ritual: paradas militares de Sete de Setembro

Há pouco, falamos sobre o Desfile Cívico-Militar de Sete de Setembro e como ele foi mais um dentre vários rituais inventados a partir dessa data histórica convencionada de constituição do Brasil enquanto Estado-Nação. Dois textos, hoje clássicos, muito me ajudaram a pensar esse ritual, apesar de serem informados teoricamente pelo estudo de rituais à moda de Turner pré *From ritual to theatre* (1982).

O primeiro deles é *Carnavais, Paradas e Procissões* (pp. 43-86)¹¹, um capítulo do livro *Carnavais, Malandros e Heróis* (1997 [1979]), de Roberto DaMatta, antropólogo brasileiro que estudou com Victor Turner e que constitui referência teórica importante ao estudo desse ritual no contexto brasileiro. Nessa obra, em particular, ele assume uma

¹⁰ “Antiestrutura” essa que, como discorre Schechner (2012, entre as páginas 68 e 69), corresponde à suspensão das obrigações cotidianas (estruturais), no plano das experiências que podem ser vivenciadas através dos rituais.

¹¹ Que será a partir de agora comentado, citado e interpretado.

percepção de ritual embasada na dramatização sequencial envolvida nos atos rituais – que tanto elaboram, constroem e cristalizam a vida coletiva, como também a modificam –, criticando assim, a clássica e positivista divisão entre ritual (supostamente ligado à dimensão mística da sociedade) e cerimonial (por sua vez ligado à dimensão secular).

Tal estudo, entretanto, apresenta limitações decorrentes de sua metodologia não advir de uma pesquisa empírica, e sim da observação dessas manifestações sociais através da sociologia comparada, objetivando um estudo ao mesmo tempo da realidade brasileira “refletida” e “refletindo” sobre si mesma através desses rituais, bem como dos “(...) mecanismos fundamentais utilizados para dramatizar o mundo” (DAMATTA, 1997, p. 45), circunscritos a cada um deles.

Em continuidade com o paradigma da *ordem*, para DaMatta, o estudo dos rituais é a busca por compreensão de como os momentos extraordinários da existência humana surgem, engendrados pela transformação de dados elementos sociais corriqueiros da vida em *símbolos*, os rituais se mostrando, portanto, resultantes de enfoques altamente seletivos acerca de aspectos da realidade, arbitrários e de cunho puramente ideológico, sendo “então, uma esfera de oposições e junções, de destacamentos e integrações, de saliências e inibições de elementos” (DAMATTA, 1997, p. 78), que variam de acordo com a cultura, e expressando da sociedade, por vezes, até mais que a própria fala humana.

O carnaval e as paradas são, segundo Roberto DaMatta, rituais nacionais que implicam algum grau de sincronia que venha a orientar e centralizar a sociedade inteira – diga-se, o Estado-Nação brasileiro, com toda sua intrínseca e inegável heterogeneidade – em torno de um *evento*, paralisando e modificando as atividades, inclusive de trabalho (os chamados feriados nacionais), em prol da reafirmação e construção de uma identidade nacional universalizante. As procissões, por sua vez, estão ligadas aos costumes locais, sendo, portanto, relacionadas às especificidades que, por exemplo, apresentam uma cidade, um grupo social ou região.

Sobre esses eventos sociais, DaMatta informa que totalizam em quatro tipos, que podem ser qualificados dentre um *continuum* de dois pólos extremos: os eventos formais (“solenidades”), centralizados e com momentos bem definidos; e os informais (“festas”), caracterizados por uma descentralização, suspensão da hierarquia, despersonalização e “espontaneidade”.

Um primeiro tipo é o de todos os eventos relacionados às hierarquias de poder, associados à rotina impiedosa e automática do cotidiano (por exemplo, trabalho, estudos, afazeres domésticos, etc.), comumente vista como negativa. Os próximos três são

pertencentes ao domínio dos acontecimentos *extraordinários*, perceptíveis por modificações no comportamento quanto àqueles primeiros, constituidores da “antiestrutura” como experiência humana.

Dois deles correspondem a eventos previstos e imprevistos pelo sistema social, e possuem em comum sua igual capacidade de reunir os grupos e categorias sociais entre si, levando, dessa forma, a uma fuga da vida cotidiana. Por um lado estão aqueles eventos denominados por DaMatta como *extraordinário construído pela e para a sociedade* (festas, solenidades, reuniões, encontros, etc.), sendo facilmente identificáveis aos que de uma dada sociedade participam, dividindo-se:

(...) entre os acontecimentos altamente ordenados (as cerimônias, as solenidades, os congressos, os aniversários, os funerais, as reuniões etc.), dominados pelo planejamento e pelo *respeito* (expresso na continência verbal e gestual), e os eventos dominados pela *brincadeira*, diversão e/ou *licença*, ou seja, situações em que o comportamento é dominado pela liberdade decorrente da suspensão temporária das regras de uma hierarquização repressora (DAMATTA, 1997, p. 49).

Por outro lado, estão os eventos que “atingem” a sociedade, os chamados *extraordinários não previstos* por esta (tragédias, dramas, catástrofes, milagres, etc.) e que, dependendo de sua gravidade, afetam a todos, sem levar em conta as distinções que um grupo possa fazer em face de outro.

Finalmente, o último tipo de eventos se situa entre o imprevisto e a rotina, aproximando-se daqueles rituais de inversão social (em especial o carnaval). A participação que se dá neles é inesperada, massiva e espontânea da população, como nas situações de revoltas, revoluções, rebeliões e insurreições, pois apesar de poderem ser planejados inicialmente, tem rumos e resultados às vezes incontrolláveis (DAMATTA, 1997, p. 49), geralmente surgindo mediante condições de grande opressão e repressão político-econômica e social, que levam a uma reação indignada informada por uma busca moralizadora de justiça, sem, no entanto, demonstrar-se uma plena conscientização por parte dos envolvidos – do cunho também político embebido em tal atitude.

O Carnaval, o “Dia da Pátria”, e a Semana Santa constituem, portanto, eventos sociais extraordinários construídos pela e para a sociedade, sendo os três rituais mais longos do país. De acordo com DaMatta, os três sugerem muito sobre a estrutura social brasileira – percebida através de uma concepção teórica tradicional e holística, enfatizando suas hierarquias –, isso porque em cada uma dessas festividades fica evidente sua

segmentação social em grupos e categorias, tendo garantido a cada um deles um espaço e tempo definido, “(...) numa forma organizatória típica de um sistema muito preocupado com o “cada qual no seu lugar” e o “cada macaco no seu galho” (*ibidem*, p. 54).

No Carnaval fica expressa a sociedade civil enquanto “povo”; no Dia da Pátria, o “Estado”, representado pela instituição-mor do período em que DaMatta escreveu esse livro, o Exército; e por fim, durante a Semana Santa, a instituição da Igreja Católica. Na continuação de sua explanação, o autor se atém em fazer um paralelo entre os rituais do Dia da Pátria e do Carnaval, pois que “(...) o tempo criado e marcado por cada uma dessas cerimônias é contrastante” (DAMATTA, 1997, p. 55).

Quanto aos mecanismos básicos da ritualização correspondentes a cada um dos três rituais brasileiros destacados pelo autor são: o *reforço*, no Dia da Pátria; a *inversão*, no Carnaval; e a *neutralização*, nas Procissões. Falando especificamente do mecanismo de *separação e/ou reforço* do Dia da Pátria, este destaca relações, regras, papéis, posições ou categorias sociais presentes na rotina do mundo cotidiano (às vezes confusas) a fim de evidenciá-las, o que resulta em uma atmosfera formal e respeitosa.

Detendo-nos ao Dia da Pátria, ele é um rito histórico de passagem, ou seja, um ritual que tem por base uma situação específica, datada, que acontece à luz do dia “(...) num local historicamente santificado e diante de figuras que representam a ordem política e jurídica do país” (*ibidem*, p. 56), a saber, avenidas, preparadas de modo a deixar bem dividido tanto o local pelo qual passarão os participantes diretos do ritual (os soldados na parada militar), como os locais onde ficarão os espectadores: os civis nas duas laterais da avenida; e as autoridades, em um palanque alto.

No tempo em que esse livro foi escrito, temos que no Dia da Pátria quem o organizava – quem dava o “tom” do ritual – eram as Forças Armadas, os poderes governantes de então, que legitimavam o ritual por meio de seus decretos, estruturando-o explicitamente por meio de sua própria hierarquia. É a *parada militar*, ainda existente em muitas cidades do país, quando o povo, em sua assistência aos soldados, prestigia as autoridades e símbolos nacionais (a bandeira e as armas da República).

O ritual é então dramatizado a fim de imprimir um sentido de unidade através de gestos, vestes e verbalizações sempre idênticos – como o sinal de continência –, que servem como um aparente marcador de distâncias sociais e do respeito “devido” às autoridades, fazendo com que as hierarquias da sociedade se tornem sublinhadas e evidentes: povo separado das autoridades, e as autoridades entre “(...) aquelas que detêm e controlam maior ou menor parcela de poder” (DAMATTA, 1997, pp. 58).

Sobre os uniformes, por exemplo, ao mesmo tempo em que individualizam e, analiticamente, segregam rígida e nitidamente um papel de outros no ritual (*ibidem*, p. 61), também espelham as posições sociais e as patentes que cada militar possui nas Forças Armadas, existindo uma coincidência entre os papéis que assumem no ritual e aqueles que assumem em sua vida cotidiana.

DaMatta ressalva, porém, que apesar do reforço e acentuação das hierarquias e estruturas procedidas pelas paradas militares, elas não deixam de ser um momento liminar que suscita sentimentos de forte solidariedade e fraternidade entre os participantes do rito, bem como a ter um momento de *communitas* logo que o ritual se encerra, entre o povo, as autoridades e os militares, que se dispersam e vão para suas casas.

1.1.3. Granja e Tacuchian e as bandas de músicas civis: aspectos gerais

O segundo texto a que me referia no subitem anterior, quanto aos desfiles de Sete de Setembro é o artigo de Maria de Fátima Duarte Granja e Ricardo Tacuchian, *Organização, significado e funções da banda de música civil* (1985)¹². Uma leitura que, a despeito de não tratar do desfile em si, discorre quanto às bandas de música civis “(...) como fenômeno cultural num sentido mais amplo, isto é, como um discurso simbólico construído por determinada realidade social” (GRANDE; TACUCHIAN, 1985, p. 27).

Ao contrário de DaMatta, a pesquisa deles resulta de nove anos de trabalho como animadores culturais no período inicial dos Encontros Estaduais de Bandas de Música Civis do Estado do Rio de Janeiro, apoiada em uma abordagem teórico-metodológica voltada à antropologia – com o uso, inclusive, da observação participante –, e atribuindo uma percepção das bandas de música “(...) como um ritual coletivo (...) caracterizando um momento especial da nossa sociedade, onde determinados elementos ou relações adquirem um significado diferente daqueles estabelecidos no mundo cotidiano” (GRANDE; TACUCHIAN, 1985, p. 27).

Segundo Granja e Tacuchian, constituem características gerais das bandas parecerem como “(...) uma grande família” (*ibidem*, p. 33), formada de músicos de origem humilde, recheada de tradições, hierarquias e um idealismo e paixão pela música que produzem, sendo comum que os mais velhos de uma banda ensinem e tragam seus filhos e parentes mais jovens para que deem prosseguimento à banda no futuro.

¹² Que será a partir de agora comentado, citado e interpretado.

Muitas bandas também garantem sua perpetuação ensinando aos jovens de suas comunidades em suas sedes, por vezes facilitando até sua locomoção ou oferecendo algum lanche. Não raras vezes, saíram das bandas de música virtuosos músicos de muitas orquestras sinfônicas, afinal, como nos falam os autores, “(...) A banda de música é o conservatório de música do interior” (*ibidem*, p. 36), uma das mais completas manifestações musicais sinfônicas a que as comunidades têm a oportunidade de presenciar ao vivo.

Elas mantêm, assim, uma íntima ligação com a comunidade, participando dos seus momentos mais importantes, e apresentando uma relação direta ou indireta com uma personalidade, causa ou corrente política. Devido a esse último aspecto, conforme as situações políticas elas passam por revezes ou glórias, e se houverem duas ou mais bandas em uma mesma comunidade, elas geralmente competem entre si, posicionando-se em correntes políticas distintas. A *rivalidade*, aliás, é um ponto crucial de desenvolvimento das bandas, no sentido de busca por prestígio em relação às outras e *aprimoramento musical*.

Dentro da banda há uma forte hierarquização, sendo que geralmente, os músicos não ocupam os postos mais altos de diretoria e não tem vez na escolha do repertório musical. Esse encargo fica para os diretores e o maestro (geralmente um militar), devendo-se ainda um respeito para com os veteranos. Suas condições financeiras são, não raramente, deficitárias, dependendo de um conjunto de alternativas de arrecadação de recursos, dentre os quais há sempre a presença de um mecenas (um patrocinador), motivo para serem tão ligadas a políticos.

Na análise dos autores acerca das apresentações em si (as performances), não importa o cargo profissional que seus músicos ocupem, são todos “iguais”. Nesse contexto ritual, as diferenças são mascaradas a partir do rompimento do cotidiano, e um elemento importante disso se encontra na farda, responsável por “(...) esconder seu portador (o “indivíduo”, anônimo, humilde e sem regalias) e incorporá-lo numa outra realidade (a banda, como “individualidade coletiva”, respeitada por um público que a aplaude)” (*idem*, p. 34), aludindo, além disso, ao uniforme das bandas militares, de grande renome e prestígio na hierarquia social, e que, ao entender das bandas de música civis, são vistas como profissionais na área.

Um questionamento importante trazido pelos autores é quanto ao espaço reservado às bandas de música, no contexto de sua convivência com os modernos meios de comunicação de massa, ou seja, se elas estariam perdendo sua “função social” nesse

contexto. A resposta deles é não: “(...) As manifestações culturais não são excludentes e podem coexistir simultaneamente” (GRANJA, TACUCHIAN, 1985, p. 39). As bandas de música não se inserem em uma lógica consumista própria dos meios de comunicação, e prosseguem – como já no século XVII se apontava em fazendas do interior – desempenhando suas funções comunitárias.

Granja e Tacuchian destacam que, naquele tempo, as pessoas possuíam dois modos de cultura, uma institucional (as músicas do rádio e da televisão, existentes no período de concepção desse texto) e outra não institucional (as bandas de música, forró pé de serra, gafeiras, modas de viola, serestas, choros, etc.). Musicalmente, as pessoas crescem em proximidade com esses dois âmbitos, mas quando se fala em aprender a tocar um instrumento musical, é na cultura não institucional que elas costumam ter seu refúgio, em um aprendizado que, nas bandas de música civis “(...) é feito informalmente, através do convívio com os músicos e a frequência aos ensaios e, formalmente, em aulas teóricas e de solfejo” (GRANJA; TACUCHIAN, 1985, pp. 36-37).

Por consequência, sua música se apresenta como uma cultura popular distinta tanto da música erudita – ensinada pelos conservatórios oficiais de música e veiculadas pelas orquestras – como da música popular de massa, apoiada e veiculada pelos grandes meios de comunicação, e medidas por sua lucratividade. Essas bandas conservam acervos de música únicos, verdadeiros patrimônios musicais acumulados no passar do tempo, incluindo os dobrados, um “(...) repertório típico das bandas brasileiras” (*ibidem*, p. 29).

A banda de música preserva aquele sentido de coerência essencial ao homem do interior que vê, no ritual de sua banda comunitária, no seu desfile processional, nos seus parâmetros solenes, nos seus símbolos totêmicos, um referencial seguro de sua cultura, num mundo em constante metamorfose. A banda preenche o tempo, enobrece o momento, decora o espaço, exprime o anseio estético do grupo social. Ela resiste ao progresso tecnológico, ao tráfego, aos novos meios de comunicação aos instrumentos eletrônicos, através de mecanismos endógenos que a fazem parecer com uma grande família (GRANJA, TACUCHIAN, 1985, p. 39).

Finalmente, os autores falam sobre as dificuldades de constituição de bandas de músicas em âmbito escolar, tanto pela falta de profissionais especializados na área, como pelo “(...) alto custo de aquisição e manutenção do instrumental” (*ibidem*, p. 37), optando pelas fanfarras e bandas marciais, modalidades de conjuntos musicais criticadas por esses autores por conta de suas limitações musicais.

1.1.4. Tiago de Oliveira Pinto e a Etnomusicologia: breve incursão a respeito do estudo de performances

Segundo Tiago de Oliveira Pinto, em *Som e música: questões de uma antropologia sonora* (2001), o estudo de música pela antropologia – a Etnomusicologia, mais propriamente – assume uma acepção mais ampla que aquela de sua análise sonora, de seu caráter estético, incluindo os movimentos que a circundam, movimentos esses que incluem os necessários à produção musical e os das muitas outras atividades sociais e formas expressivas a ela relacionadas, permeando a vida das pessoas no mundo todo, organizando seus calendários festivos e religiosos, e exprimindo suas crenças e identidades sob o rastro de suas especificidades socioculturais (PINTO, 2001, pp. 222-223).

Levando em consideração a subseção *Música e performance* (pp. 227-233), desse mesmo artigo de Tiago de Oliveira Pinto, o estudo etnomusicológico por esse viés de performance, entende a música como um modo de comunicação não-verbal processual de grande importância cultural, comportando as funções e intentos nelas investidos pelas pessoas, e sua participação nas permanências e transformações das tradições.

1.1.5. Luís Melo Campos e o “ser músico”: questões de uma análise sociológica da música

O que implica “ser músico”? Essa é uma questão que, como discorre Luís Melo Campos – em seu artigo *A música e os músicos como problema sociológico* (2007), na subseção *Os músicos como objecto sociológico* (pp. 88-91) e em sua *Conclusão* (pp. 91-92) –, é central para uma análise sociológica da música, segundo a qual é importante “(...) perceber como é que os músicos se tornam músicos, como se iniciam e se envolvem no meio musical” (CAMPOS, 2007, p. 88).

Um processo de mão dupla que abrange, primeiramente, a participação de certa rede de relações sociais favoráveis, logo, à aquisição de competências técnicas musicais indispensáveis a todo músico, desde sua iniciação até uma eventual profissionalização, que pode se dar: ou de maneira mais formal, quer dizer, tendo como base o requisito de aprendizagem de um conhecimento teórico que certifique ao músico as habilidades de leitura e escrita da partitura (notação escrita); ou informalmente, o famoso “aprender de

ouvido”, por vezes complementado pelos manuais para iniciantes, e assentado seja no autodidatismo, seja na transmissão oral, sendo importante questionar ainda:

(...) Em que medida, por exemplo, os contextos sociofamiliares de origem desempenham um papel relevante na iniciação musical e mesmo na configuração das relações com a música? Como se constituem e desenvolvem essas relações e quais são os elementos determinantes na opção por determinado género musical? Ou quais as circunstâncias determinantes de uma profissionalização, assim como da sua continuidade e mesmo do seu eventual sucesso? (CAMPOS, 2007, p. 88).

Além de facilitar o aperfeiçoamento técnico, a participação de uma comunidade de músicos, ou um *art world* – como denominou Howard S. Becker (1982 *apud* CAMPOS, 2007, p. 89), apropriado por Campos – igualmente é quem possibilita inovações musicais, pois que nela os músicos mantêm relações de interdependência fundadas em convenções, práticas e expectativas comuns, instauradoras de referenciais e identidades artísticas que “(...) exercem um controlo normativo sobre o processo de produção musical” (CAMPOS, 2007, p. 89), sobre os valores e orientações estéticas, e as “(...) competências musicais e preferências performativas” (*ibidem*, p. 89): as chamadas *escolas de atividade* que Campos toma por empréstimo de Samuel Gilmore (1988, p. 206 *apud* CAMPOS, 2007, p. 89).

Certamente, existem sutis variações dentro de uma mesma escola de atividade, análogas àquelas presentes no interior de um mesmo género musical, expressando *modos de relação com a música* distintos (CAMPOS, 2007, p. 91-92), sintetizadas por Campos como compreendendo: “1 – competências e contextos de aprendizagem musicais; 2 – importância relativa da música no contexto da performance musical; e 3 – papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade” (*ibidem*, p. 92).

1.1.6. Norbert Elias e o dilema entre a arte de artesão e a arte de artista: biografia e sociologia de Mozart

O livro de Norbert Elias, *Mozart: Sociologia de Um Gênio* (1995) ¹³ consiste justamente de uma análise sociológica da música em torno da questão do “ser músico”, retratando biográfica e socialmente a vida de Wolfgang Amadeus Mozart, em meio a um processo civilizatório mais amplo que levou a transformações graduais, bem ordenadas e definidas da própria estrutura da arte em fins do século XVIII.

¹³ Que será a partir de agora comentado, citado e interpretado.

Para tanto, Norbert Elias sublinha que, primeiro, ao se procurar “(...) compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer” (ELIAS, 1995, p. 13). Todos nós possuímos desejos, e estes nascem de nossas experiências vividas. Sendo direcionados ao meio social em que vivemos, podem ser (re) conhecidos ou não por nós próprios, bem como serem satisfeitos integral ou parcialmente, ou ainda, jamais concretizados, por diferentes motivos.

Depois, “(...) É preciso ser capaz de traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo” (ELIAS, 1995, p. 18), elaborando uma narrativa que esclareça a configuração que uma pessoa forma interdependentemente com outras figuras sociais, “(...) um modelo teórico verificável” (*ibidem*, pp. 18-19).

No caso de Mozart, as causas de sua tragédia pessoal resultam da não satisfação, de seu desejo de ser amado tanto por seu público (primordialmente, a Corte de Viena), como pelas pessoas que lhes eram queridas, incluindo a sua esposa, “amigos” e familiares – percepção que por certo tempo foi “subjugada” por seu talento musical e relativo sucesso dentre a sociedade de corte vienense.

Como Elias explica em seu capítulo *Músicos burgueses na sociedade de corte* (1995, pp.15-31), o tempo em que Mozart viveu caracterizou-se por ser um momento decisivo de transição do Antigo Regime para a ascensão burguesa como classe dominante. Nesse período, as dinâmicas de conflitos entre o *establishment* (aristocratas) e os *outsiders* (burgueses) podiam ser percebidas tanto no nível das estruturas sociais, como no nível individual.

Mozart, apesar de sua genialidade e tentativa de iniciativa privada, não possuía as condições de viver autonomamente de sua música, como desejava, decorrente de em tal configuração social haver uma relação de interdependência na qual imperava uma dependência dos burgueses à sociedade de corte, no sentido de manutenção de suas condições de subsistência e financiamento de suas obras musicais e artísticas em geral.

Essa era a condição que os músicos burgueses (os chamados burgueses de corte) das sociedades de corte europeias se defrontavam, estando intimamente ligada a uma relação de patronato e de adequação de seus modos de se fazer música, de se vestir, agir, pensar e expressar aos modos e gostos cortesãos.

Mozart não gostava das maneiras de tratamento cortesãs, o que contrasta com sua música, uma obra-prima da música cortesã. Ele ansiava por maior liberdade, em não ter de seguir os ditames musicais aristocráticos, tal como seu pai – que fora quem lhe ensinara o “ofício” de músico – e ele próprio fez na Corte de Salzburgo, quando bem moço.

Suas tentativas de entrar para outras cortes, incluindo em Paris e em Munique, foram fracassadas. Mas pesava a seu favor a peculiaridade de fragmentação da Áustria em seu tempo (bem como da Itália e Alemanha) em várias cortes, que concorriam entre si no quesito de maior prestígio musical e artístico.

Como se demonstra no capítulo *Mozart se torna artista autônomo* (ELIAS, 1995, pp. 32-44), a atitude ambígua em relação à sociedade de corte por parte dele revela uma relação *outsider-establishment* expressa, por um lado, em sua aversão ao patronato e ao trabalho como servidor da corte, e por outro, em sua paixão e não dissociação com o padrão musical tradicional de sua época, bem como sua dedicação em ser reconhecido por tal sociedade.

Elias ressalta a importância de se precisar imaginar como Mozart (e qualquer outro músico) se sentia a partir de uma perspectiva do “eu”, e não do “ele”, quanto aos sentimentos envolvidos na importância do reconhecimento individual, profissional e pessoal, pelas pessoas mais próximas e de sua comunidade de origem, ou com a qual está intimamente ligado. Esse último exemplo foi o causador do desespero de Mozart com seu fracasso na sociedade aristocrática vienense.

Mozart, após essas negativas, quis se tornar artista autônomo, e precisou encarar um conjunto de adversidades, às quais tinha consciência, para satisfazer esse objetivo. Em sua época, declarar-se independente do patronato era o mesmo que abdicar da posição segura de servidor da corte. Sua escolha por Viena se demonstrou por certo momento acertada, enquanto sua produção musical pareceu adequar-se aos gostos da nobreza vienense, afinal, ele dependia “(...) de um limitado círculo local de clientes. (...) um círculo bastante fechado, fortemente integrado” (ELIAS, 1995, p. 35).

O autor destaca que em condições como essa a dependência da colaboração com outras pessoas se intensifica, no sentido de obter maior projeção a um público mais amplo (*ibidem*, p. 40). O que faltava no tempo de Mozart, portanto, era um maior desenvolvimento na área de publicações musicais, bem como pesava contra ele a existência de poucos músicos como ele em sua mesma posição social e de quem fizesse as regências, organizasse e dirigisse as óperas, etc., pois ele não fazia esses papéis.

Tomando o exemplo do sucesso de Beethoven, ocorrido poucos anos depois da morte de Mozart – já que Elias não concorda com as abstrações que retiram as pessoas da análise, por defender que isso tanto confere maior clareza aos processos que se esteja recorrendo, como leva a uma percepção das implicações reais na vida das pessoas –, essa configuração se transformou, representando:

(...) um ganho de poder pelo artista com relação a seu público. (...) não apenas entre indivíduos enquanto tais, mas entre indivíduos enquanto representantes de diferentes funções e posições sociais, entre pessoas na condição de artistas e público (ELIAS, 1995, p. 44).

Essa mudança representa a passagem da arte do artesão para a arte do artista ¹⁴ – falada no capítulo *Arte de artesão e arte de artista* (*ibidem*, pp. 44- 52) –, ocorrida nesse período do fim do Antigo Regime, responsável por marcar uma virada importante nas relações sociais e nas funções que a arte e os artistas tinham para com a sociedade, pois: “À medida que vai mudando a relação entre os que produzem arte e os que precisam dela e a compram, muda a estrutura da arte” (ELIAS, 1995, p. 46)

Retomando o que já foi dito, segundo Elias, estamos falando aqui de um processo de transformação gradual, bem ordenado e definido da própria estrutura da arte, em um macroprocesso no qual a história de vida e o drama pessoal de Mozart figuram como um microprocesso, o que aponta, ainda, para a existência de uma íntima ligação entre o *padrão de produção musical* e a *composição social* à qual a música guarda alguma *função*.

É marcante que a mudança de posição social e de função dos artistas também altera o estilo e caráter de sua arte (*ibidem*, p. 45). Daí deriva-se a singularidade da obra de Mozart, pois a composição social em que ele vivia o permitia buscar agir autonomamente, como queria, mas não havia instituições que garantissem seu sustento e continuidade sem depender de algum modo dos favores e da boa vontade da caprichosa aristocracia cortesã.

Alguns aspectos precisam ser considerados nessa relação entre artistas e consumidores de arte, que se dá através de um equilíbrio específico de forças que independe da quantidade de intermediários envolvidos. A transição da arte de artesão para a arte de artista implica exatamente uma modificação nesse equilíbrio (ELIAS, 1995, p. 47).

Na primeira fase (arte de artesão), são os padrões de gosto do patronato que ditam a base de criação artística à qual os artistas canalizam sua imaginação individual, sintomático, portanto, de uma relação em que a posição social dos consumidores é mais elevada que a dos produtores de arte, sendo que “(...) A forma da obra de arte é modelada (...) por sua função para o cliente que a utiliza, de acordo com a estrutura da relação de poder” (*ibidem*, p. 49).

¹⁴ E não que a arte feita pelo artesão seja melhor ou pior que a do artista, e vice-versa, como adverte Elias (1995, p. 46).

Seu produto é socialmente criado, ou seja, tem um propósito específico – uma festividade pública ou um ritual privado – que exige uma subordinação da criatividade da figura do produtor a um *padrão social* de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de seus receptores (ELIAS, 1995, p. 49), ou consumidores, que formam um grupo vigorosamente integrado na estrutura social como um todo.

Sendo assim, a obra de arte converge para as ocasiões em que o grupo se reúne – como nas óperas e concertos –, consistindo numa “arte utilitária” feita para ser consumida em grupo, e não individualmente, pois que é esse “estar junto” o maior responsável por mobilizar e orientar os sentimentos dessas pessoas. “(...) Portanto, uma das funções importantes da obra de arte [de artesão] é ser uma maneira de a sociedade se exhibir, como grupo e como uma série de indivíduos dentro de um grupo” (*ibidem*, p. 49).

Por seu turno, na segunda fase (arte de artista), surgida a partir de uma “democratização” e ampliação crescente do mercado de arte, há certa igualdade entre ambos, excetuando alguns poucos artistas que conseguem guiar o padrão estabelecido de arte, logo, assumindo uma posição social elevada em relação aos consumidores de arte, devido a suas empreitadas vanguardistas e como formadores de opinião.

Aqui, “(...) A forma da obra de arte é modelada (...) por sua função para o produtor (...), de acordo com a estrutura da relação de poder” (ELIAS, 1995, p. 49). A manipulação das formas simbólicas da arte por esse artista é altamente individualizada durante sua produção, que ganha uma abertura maior para experimentações e improvisos, através de seus próprios gostos, sentimentos e expressividade, aqui envoltas, inclusive, na compreensão dos padrões sequenciais de sua arte.

Tal obra produzida, dessa maneira, depende em grande medida do autoquestionamento de seus produtores individuais quanto ao que lhes agrada seja na fase de sua idealização e materialização, seja na sua capacidade de, ao final desse processo, despertar alguma coisa naqueles que dessa arte consomem, de fazê-la ressoar. Por conseguinte, ela aponta para uma redução da pressão coletiva da tradição e da sociedade local integrada sobre a produção da obra de arte (*ibidem*, p. 50), traduzindo-se, portanto, em uma arte que pode ser caracterizada como “subjativa”, enquanto que a arte do artesão seria “objetiva”.

Diferentemente da arte de artesão, as ocasiões sociais de seu usufruto são unicamente voltadas ao prazer da arte, tendo assim uma função específica num contexto social mais amplo, em que seus consumidores se compõem de um apunhado indistinto de consumidores bem individualizados, que ressoam individual e isoladamente uma obra de

arte (p. e. a audiência de um concerto), em uma prática que demonstra um alto nível de autoconsciência a respeito dos sentimentos que tal arte propicia ao indivíduo (ELIAS, 1995, pp. 49-51).

Como mencionei, a todo artista cabe o desafio de conseguir fazer ressoar sua obra em seu público, a ponto de também (quem sabe) se fazer ressoar nele, orientando seu gosto artístico. Mas, inicialmente, o público custa a compreender suas formas, e há inovações e rompimentos com convenções que com o tempo se demonstram bem sucedidas e outras nem tanto – valendo ressaltar que essas rupturas podem levar ao estabelecimento de outras convenções (*ibidem*, pp. 49-52).

Sabe-se, contudo, que essas rupturas costumam ser mais facilmente absorvidas nas sociedades relativamente “desenvolvidas” e mais diferenciadas, apesar de ainda poderem gerar conflitos. Para tanto, há figuras sociais (críticos, jornalistas, ensaístas, historiadores de arte e tantos outros) que agem como mediadoras entre os posicionamentos contraditórios que venham a se constituir, ajudando, assim, a esclarecer e fazer ressoar as “estripulias” artísticas pouco familiares ao público (ELIAS, 1995, p. 52).

Mesmo que muitas experiências artísticas se revelem nada além de meros estímulos, ou mesmo fracassos, a experimentação tem valor por si mesma, embora apenas um número limitado de inovadores passe pelo teste da aceitação reiterada por várias gerações (*ibidem*, p. 52).

É preciso contextualizar, aliás, que tal fase da arte de artista indica alterações na estrutura social mais ampla em relação àquela do período da arte de artesão, ligadas a uma diferenciação e individualização crescentes de muitas outras funções sociais, um traço típico das transformações acarretadas pelo aprofundamento do capitalismo e da modernização burguesas em curso já nos dias de Mozart.

Não se restringindo à Europa – através do colonialismo – o capitalismo também levou a alterações semelhantes na arte artesanal dos povos africanos, como nos conta Elias, e que creio ser também aplicável a outros lugares do mundo que sofreram esse processo civilizador. Nelas, a produção artística tem se voltado lentamente para um mercado constituído por indivíduos anônimos (turistas ou o mercado internacional de arte) em detrimento da produção anteriormente feita, quando os artesãos dependiam de alguma ocasião específica em uma aldeia ou de um comprador em particular (*ibidem*, p. 47).

Essas distinções feitas por Elias, porém, parecem-me problemáticas. O esquema se torna fechado demais. Talvez tivéssemos essa mesma sensação se a diáde eficácia-

entretenimento de Richard Schechner, apresentada laudas atrás, fosse percebida como uma oposição dicotômica da mesma forma como Norbert Elias faz com seus conceitos de arte de artesão e arte de artista.

Nesse mesmo livro sobre Mozart, Elias também apresentou um capítulo - chamado *Os anos de formação de um gênio* (ELIAS, 1995, pp. 67-85) – elucidativo da importância de se considerar a formação musical de um músico se quisermos ter uma compreensão mais apurada da relação que este tem para com a música, e em como ela se reflete na arte que os músicos realizam no presente e nas habilidades e bagagem musical que possuem. É uma ótima leitura com interessantes possibilidades heurísticas, mas preferi ater essa discussão sobre a aprendizagem e formação musical a uma realidade a nós mais próxima histórica e geograficamente falando.

1.1.7. Conde e Neves e a música não acadêmica: a transmissão de conhecimentos em contexto comunitário

Discorrendo sobre grupos de Folia de Reis, conjuntos musicais, blocos carnavalescos, luthiers e banda de música de comunidades da Prefeitura do Rio de Janeiro, o texto *Música e educação não-formal* (1985, pp. 41-52), de Cecília Conde e José Maria Neves ¹⁵, fala-nos sobre os processos de aprendizagem e transmissão de conhecimentos e vivências presentes nos âmbitos rurais e urbanos, envolvendo uma gama de aspectos da área musical, para fins religiosos, lúdicos e de trabalho, diferindo caracteristicamente dos “(...) processos formais de aprendizagem aplicados pelas escolas” (CONDE; NEVES, 1985, p. 41).

Uma das características centrais desses grupos citados é que possuem uma íntima ligação com as comunidades em que se encontram quanto às suas práticas musicais e culturais, não ignorando, desprezando ou prejudicando a continuidade de uma “(...) vivência cultural comunitária” (*ibidem*, p.42), como por exemplo, fazem muitas escolas tradicionais, através de uma postura colonial, etnocêntrica e elitista que não percebe o potencial de renovação pedagógica que uma proximidade com o contexto comunitário e familiar de seus estudantes poderia lhes fornecer.

Pessoas e grupos funcionam como autênticos líderes e animadores culturais, organizando as festividades, preparando repertório, juntando

¹⁵ Que será a partir de agora comentado, citado e interpretado.

em torno de si as pessoas interessadas em música. E nesta ação cultural, estas pessoas e grupos desempenham função educativa da maior relevância, particularmente no que se refere à transmissão de um saber necessário à preservação das manifestações culturais da comunidade (CONDE; NEVES, 1985, p. 41).

Um sistema educacional formal como nos moldes recém-mencionados, segundo os autores, resultam apenas no desinteresse, na dificuldade de aprendizado e na evasão escolar. No âmbito da música, só muito recentemente se conseguiu esquivar dessa “visão acadêmica de arte”, pelo contato com formas de expressão de outras culturas, trazendo novos elementos que reestruturaram tanto o discurso musical, como sua percepção e vivência, reafirmando “(...) a necessidade de valorizar o processo em vez do produto” (*ibidem*, p. 42).

Conde e Neves observam que o comportamento pedagógico dessas manifestações da cultura popular integra adultos e crianças, sem que esta perca seu espaço lúdico, coincidindo assim com o espaço ritual do adulto, ao qual elas vão se inserindo paulatinamente, às vezes passivamente, desde bebê, depois brincando e observando os adultos, em um processo que os autores denominam como “natural”.

Estímulos físicos aos sons, imitações e recriações dos espaços, gestos e movimentos dos adultos, levam as crianças a se aperceberem dos significados dessas manifestações. Apenas pela observância às condições e ensinamentos dos mais velhos é que são admitidas dentre estes, iniciando “(...) nova fase de aprendizado, que poderá levar o novo participante do grupo a galgar postos hierarquicamente importantes” (CONDE; NEVES, 1985, p. 44).

Essa conquista de novas posições não é planejada e ocorre paralelamente a muito estudo de assimilação das normas, do aprendizado de notas, músicas, textos e, principalmente, do desenvolvimento de uma sensibilidade auditiva a partir de uma experiência musical ativa, inclusive com instrumentos musicais alternativos aos industriais, e que são frutos de experimentações feitas pelas próprias crianças ou por “luthiers” desses grupos – como latas, tubos plásticos, madeira, etc.

Aprende-se a tocar um instrumento – entendido, portanto, como “(...) qualquer objeto produtor de som” (*ibidem*, p. 46) – por um feixe de soluções técnicas de manuseio, sejam elas obtidas com o grupo, observando-se a maneira de tocar dos mais experientes, ou seguindo os métodos simples aprendidos, seja por si próprio, pela experimentação das possibilidades de instrumento musical qualquer, ou do conhecimento acumulado com o tempo.

Conde e Neves atentam que a cultura popular e especialmente dentre aquela que se dá em perímetro urbano, costuma haver, aliado à observação-imitação um estudo também por modelos de estudo simplificados, nos quais “(...) o aspirante a músico passa a utilizar um dos muitíssimos métodos de aprendizagem “sem mestre” ou livros de estudo simplificados” (CONDE; NEVES, 1985, p. 46).

Nas bandas de música que eles observaram, por sua vez, há a exigência de um aprendizado rápido e eficiente, que respeita as limitações de seus iniciantes enquanto que apoiados no restante do grupo (mais experiente) no decorrer do desenvolvimento de suas habilidades técnicas. A quantidade intensiva e frequente de prática musical nos ensaios, bem como sua iniciação com instrumentos mais “fáceis” de tocar (com número limitado de sons) e passagem para outros mais complexos com o tempo, constituem um dos pontos mais característicos do processo de aprendizagem de crianças e jovens em bandas de música – o que explica, por exemplo, um adulto saber tocar diversos instrumentos sem muita dificuldade.

A preparação de novos músicos, sempre influenciada pela premência de tempo, leva em conta este fato, e faz-se através do contato direto com o instrumento e com o repertório: ao mesmo tempo, o jovem aluno recebe as noções teóricas fundamentais (...) e trabalha a técnica, ela também despojada de grandes sutilezas. Em muito pouco tempo o aluno pode ler e tocar coisas muito simples, sendo imediatamente incorporado ao grupo (CONDE; NEVES, 1985, p. 46).

Por fim, os autores rebatem as críticas realizadas por muitos puristas e eruditos quanto a esse processo de ensino-aprendizagem das bandas de música, no sentido de sua eficácia quanto ao alavancamento de seus músicos a um nível profissional. Uma vez que é sabido que músicos de renome surgem delas, e que, acima disso, as qualidades e valores que consideram importantes tem sua razão de ser na vida da comunidade e não na lógica de virtuosismo dos conservatórios e escolas de música.

1.1.8. Maurice Halbwachs e a memória dos músicos: a partitura

Já em *A memória coletiva nos músicos*, anexo do livro *A memória coletiva* (1990, pp. 161-189), de Maurice Halbwachs, esse autor nos faz pensar sobre a questão da memória dos sons, e em como o processo de memorização, auxiliado por recursos de

rememoração como a partitura, são fundamentais para uma formação mais acadêmica e formal de músicos na sociedade ocidental contemporânea.

Segundo Halbwachs, a lembrança de um som natural se apoia no reconhecimento da imagem *ideal* do objeto (som de um celular tocando) ou ser vivente que o produziu (o miado de um gato). Nesses casos, é possível também que imagens e lembranças de outros sons sejam evocadas por associação.

Já a visão e a audição simultânea de um objeto restringe a amplitude dessa evocação, delimitando-se apenas ao objeto produtor desse som em si, o mesmo acontecendo quanto à voz humana. Se ouvirmos a voz de uma pessoa conhecida, porém sem vê-la, nos remeteremos às imagens desta, imagens que podem, porém, não corresponder ao físico dessa pessoa como é atualmente.

Por sua vez, se for a voz de alguém desconhecido, nos deteremos “(...) no caráter e no sentimento que nelas se revelam, ou parecem expressar” (HALBWACHS, 1990, p. 162), vinculando-a a noções estáveis preconcebidas formadas de figuras, reflexões e imagens que nos capacitam a uma categorização e familiarização desse novo indivíduo a que se toma contato, com base na alusão a outras pessoas já conhecidas.

No caso dos sons musicais, sua memorização é mais complexa. Quem ao escutar uma música nunca passou pela sensação de ela ter entrado em uma orelha e saído na outra? Isso porque, como diz Halbwachs, as notas se esvaem com grande facilidade da lembrança, em especial para aqueles que não aprenderam a executar ou decifrar partitura. Os temas musicais podem até ser lembrados com o tempo, mas com a condição de ou já terem sido ouvidos previamente, ou de conseguirem reproduzi-los cantando.

Fica evidente então, a importância da partitura para os músicos: ela garante uma maior amplitude e segurança de memória musical, através de sinais que representam notas, tons, duração e intervalos. Observe que eles não representam os sons em si. Esses traços e pontos só “(...) traduzem numa linguagem convencional uma série de comandos aos quais o músico deve obedecer, se quiser reproduzir as notas e sua sequência com as nuances e no ritmo que convém” (HALBWACHS, 1990, p. 164).

Como toda leitura, ela exige muita prática. Halbwachs pontua que tais sinais são relativamente simples e tem um número limitado, enquanto as combinações que podem ser feitas entre eles são ilimitadas, e por vezes complicadas de tal maneira que seriam impossíveis de ser realizadas sem o recurso à partitura: o “substituto material do cérebro” (*ibidem*, p. 165).

Ao contrário, sinais mais simples e elementares, bem como as combinações mais frequentes, são assimilados sem grande embaraço, e dispensam o uso da partitura durante apresentações. Logo, “(...) Conforme as aptidões pessoais do músico, conforme tenha praticado e repetido com maior ou menor frequência, poderá dispensar mais ou menos o apoio exterior que os sinais escritos ou impressos oferecem à memória” (HALBWACHS, 1990, p. 166).

Para tanto, um processo de internalização demorado e cuidadoso é necessário, consistindo, primeiro, na decomposição de um trecho nota por nota junto à identificação das reações motoras a cada uma correspondente. Movimentos que depois são treinados regularmente para se adquirir maior destreza na execução das notas. Só ao final desse processo que o músico recombina esses movimentos, ensaiando as combinações que desde o início estiveram indicadas na partitura.

Mesmo terminado esse aprendizado, não há uma cessão da ação deste sistema de sinais sobre o músico, pois ela persiste, é uma memória ressonante de “(...) ação retardada e contínua” como diz Halbwachs (1990, p. 168), e que não difere da ação que a memória ativa possui quando o objeto que provoca lembranças está presente – a partitura.

(...) Assim, o objeto pode não estar mais lá. (...) O músico não mais lê a partitura. Ele se comporta, entretanto, como se a lesse. Não é porque os sinais tenham passado da partitura para seu espírito como imagens visuais. Porque não as vê mais. Pode-se dizer que os movimentos que executa estão ligados entre si, que um mecanismo foi montado em seu cérebro, de tal modo que cada um deles determina automaticamente o seguinte? Sem dúvida. (*ibidem*, p. 168-169).

Os músicos que tocam juntos possuem conhecimento não apenas de sua parte – visivelmente materializada nas partituras escritas –, como também da de seus companheiros, para que possam se orientar rítmica e harmoniosamente durante suas performances, implicando a necessidade de ensaios em conjunto, e pressupondo a existência de uma *sociedade dos músicos* – algo como o *art world* ou as escolas de atividades faladas atrás, recorrendo a Luís Melo Campos.

Não que eles formem um “organismo”, dividido em diferentes “órgãos”, responsáveis por funções distintas, como nos diz Halbwachs (1990, p. 165). Victor Turner, em seu capítulo *Dramas sociais e metáforas rituais*, presente em *Dramas, Campos e Metáforas* (2008) ressalta a inadequação (perigosa) de utilização de metáforas e categorias de metáforas biologizantes como essas, por serem de ordem diferenciada daquela a que se

propõe relacionar, atribuindo um aspecto de “univocidade” que diverge da efetiva dissonância patente em toda relação humana, em suas contradições, conflitos, obrigações e disputas de interesses, motivo pelo qual ele prefere metáforas ligadas às artes, em especial ao teatro, como falado no início desse capítulo.

Halbwachs, contudo, admite a existência de modo distinto de reter os sons que não esse acadêmico – referenciado a pouco com recurso a Cecília Conde e José Maria Neves –, chamado por ele de *popular*, no qual o aprendizado do *ritmo* das canções e melodias “(...) desempenha o papel principal” (HALBWACHS, 1990, p. 174), remetendo os músicos, igualmente, aos sons e à sua ordenação sequenciada.

Ele pensa, todavia, que não há relações entre essas duas maneiras. Mas como isso se daria? Será que as fronteiras do estudo acadêmico são tão fechadas a ponto de os músicos não poderem observar e aprender com os modos de tocar de seus colegas mais experientes, ou mesmo pela observação de seus ídolos? Ou ainda, quanto aos músicos populares, será que eles também não recorrem a algum apoio externo de rememoração e aprendizado? A partitura não é o único meio que há de notação musical.

Para o autor “O ritmo é um produto da vida em sociedade” (*ibidem*, 174), e pode ser especialmente percebido seja na fala, seja nas cantigas de trabalho – quando os gestos são padronizados preliminar e convencionalmente pelos trabalhadores, antes da realização de uma atividade como, por exemplo, a moagem de café com um pilão por duas pessoas.

Já na sociedade dos músicos, o ritmo é mais bem assinalado, com o papel de “(...) fazer reaparecer na memória do músico ou da pessoa que o escuta e que conhece a música, a seqüência das notas em si mesmas” (HALBWACHS, 1990, p. 175). É o *compasso*, cujo aprendizado e adaptação ocorrem simultaneamente ao aprendizado das notas e movimentos motores pelo auxílio da partitura.

Em resumo, por um lado temos que a memória dos músicos consiste na lembrança das técnicas relativas aos sinais indicados nas partituras e dos movimentos necessários à produção sonora musical, e por outro, a memória dos sons em si mesmos, seja em sua obtenção através dessas técnicas, seja na impressão que imprimem sobre nós, produtores e/ou ouvintes desses sons, tendo o sentimento musical, e os sentimentos que a música nos provoca uma posição de preponderância.

Ainda assim, as disposições afetivas e o temperamento de cada músico influem na interpretação que eles realizam das músicas previamente estudadas, sob as exigentes regras da sociedade dos músicos. E isso é bastante desejável, pois como toda sociedade de artistas os músicos primam pela originalidade e inventividade, e se observam e comparam

avidamente, tem admiração maior por alguns do que a outros, mantém hierarquias, entusiasmam-se com obras que lhes agradem, e o inverso também (HALBWACHS, 1990, p. 180).

Podemos dizer, então, que a partitura conserva as lembranças dos músicos “(...) numa memória coletiva que se estende, no espaço e no tempo, tão longe quanto sua sociedade” (*ibidem*, p. 185), do mesmo modo que a escrita o faz para a literatura, o teatro, e os próprios meios técnico-científicos, aliás. No entanto, uma crítica à Halbwachs faz-se aqui muito importante.

Como a leitura de R. Murray Schafer ¹⁶ me indicou, os dizeres de Halbwachs situam-se no contexto de uma teoria musical mais tradicional, que não permite flutuações ou inexatidões em sua apreensão e reprodução – uma concepção decerto ilusória –, identificando os músicos e sua música como que isolada do resto da sociedade. Por isso, torna-se quase inevitável não falar de alguma definição de música para nos guiarmos.

1.1.9. R. Murray Schafer e a Nova Paisagem Sonora: uma minúcia sobre música, sons e ruídos

A definição de R. Murray Schafer e seus alunos – visto que relatada através de um vívido diálogo transcrito com eles, registrado em duas aulas diferentes –, apresentada no capítulo *O compositor na sala de aula* (pp. 19-66), de seu livro *O Ouvido Pensante* (1991) ¹⁷, traz uma definição que, nas palavras do autor, não é “(...) compatível com o Oxford English Dictionary ou com os cadernos de apreciação musical” (SCHAFER, 1991, p. 25), sendo adequada ao cenário musical no momento em que falava, por ser “realista”, “útil” e “viva”.

De forma alguma unívoca, essa definição alcançada por eles comporta três acepções distintas: uma primeira, segundo a qual “(...) Música é uma organização de sons (ritmo, melodia etc.) com a intenção de ser ouvida” (SCHAFER, 1991, p. 35); uma segunda, percebendo a música como “(...) uma arte” (*ibidem*, p. 25); e uma última, reconhecendo-a como “(...) uma atividade cultural relativa ao som” (*ibidem*, p. 25).

Nessas duas últimas acepções do termo fica claro a afinidade entre ambas, e o interesse que, a meu ver, tem para o presente trabalho, revelado pelo estudo de performance. Mas nesse ponto Schafer encerra essa discussão, só acrescentando que elas

¹⁶ Proeminente compositor, pesquisador e professor de música canadense.

¹⁷ Que será a partir de agora comentado, citado e interpretado extensamente.

são outro assunto que, por sua especificidade, precisa considerar primeiramente o que vem a ser a arte e a cultura (SCHAFER, 1991, p. 35).

Schafer só retoma essa definição mais adiante, no terceiro capítulo – *A nova paisagem sonora* (1991, pp. 119-206) – desse mesmo livro, concordando com críticas que apontavam inadequações nela, mas se defendendo também, informando que ela deriva da observação das explorações que tem sido feitas desde o século passado no campo sônico pelos próprios músicos, responsáveis por levar ao descrédito “(...) todas as definições convencionais de música” (*ibidem*, p. 120) então existentes, e alavancando todos os sons do mundo como pertencentes “(...) a um campo contínuo de possibilidades, situado *dentro do domínio abrangente da música* (...) [sendo] os novos músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe!” (SCHAFER, 1991, p. 121). É isto a *Nova Paisagem Sonora*!

Mas para Schafer o ensino tradicional de música ainda conserva seu valor para que os músicos iniciantes adquiram domínio técnico dos instrumentos musicais convencionais, e possam se tornar capazes de ler e executar toda uma literatura teórica e instrumental específica (a partitura) existente no mundo ocidental desde a Renascença.

A Nova Paisagem Sonora, portanto, exige dos músicos um conhecimento de todo modo interdisciplinar, incluindo a “(...) acústica, psicoacústica, eletrônica, jogos e teoria da informação” (*ibidem*, p. 122), sendo os sons, cada um em sua particularidade e isoladamente, que tem a especial atenção.

Acompanhado disso, há igual interesse por modos de percepção auditiva distinta à ocidental, seja histórica ou etnograficamente falando, em como “(...) diferentes períodos ou diferentes culturas musicais realmente escutam coisas “diferentes” quando ouvem música” (SCHAFER, 1991, p. 123).

A Nova Paisagem Sonora, logo, parece-me ser a consideração de que todos os sons audíveis ao ser humano são música de alguma maneira, não só aqueles produzidos pelos instrumentos musicais convencionalmente ditos. Claro que alguns são por demais dissonantes, estranhos e em muitos casos verdadeiramente prejudiciais à audição, devido à sua alta intensidade sonora, e isso faz parte do desafio que segundo Schafer a contemporaneidade tem em prevenir esses últimos sons, em sua imensa maioria resultantes do funcionamento das máquinas que nos rodeiam, ou da amplificação exagerada do som, causadoras de um “esgoto sonoro” (*ibidem*, p. 123) sem precedentes na humanidade.

Tudo que se move oscilando o ar em mais de dezesseis vezes por segundo produz som audível. Se a Nova Paisagem Sonora concebe todos esses sons como música, um

esforço para identificar os instrumentos que os produzem é necessário a fim de se evitar uma total indiferenciação.

Distinções e descrições a esse nível tão microscópico certamente são muito difíceis de fazer, em decorrência de sua multiplicidade e demanda de uma sobrenatural atenção. Já outras, mais gerais, agrupando “instrumentos” conforme categorias, não. O princípio reside na constatação sobre qual é o produtor do som em si, dividindo-se entre: “(...) sons produzidos pela natureza, por seres humanos e por engenhocas elétricas ou mecânicas” (SCHAFFER, 1991, p. 125).

Schafer e seus alunos concebem uma tabela (1991, presente na página 128) da variação de predominância desses tipos de sons na história do mundo ocidental. Os termos usados por ele para identificação desses momentos, porém, me causam receio: o sequenciamento na tabela entre “Culturas Primitivas”, “Culturas Medieval, Renascentista e Pré-Industrial”, “Culturas Pós-Industriais” e “Hoje” suscitam em mim um arrepio devido ao assombro do fantasma do Evolucionismo Social na Antropologia.

Talvez fosse mais adequado se pensássemos em *Paisagens Sonoras em Contextos Não Urbanos em Período Pré-Industrial*, *Paisagens Sonoras em Contextos Urbanos em Período Pré-Industrial*, e o mesmo para *Paisagens Sonoras em Período Pós-Industrial* e *Paisagens Sonoras na Contemporaneidade*.

Utilizando as palavras de Schafer contra ele “(...) não se pode ter uma definição que não inclua *todos* os objetos ou atividades de sua categoria” (SCHAFFER, 1991, p. 120). Certo que ele fala de uma área distinta da Antropologia, mas qual o sentido de restringi-la se em sua definição se a Nova Paisagem Sonora parece ter ambições universais, históricas e etnográficas? Será realmente que na Europa Medieval e no Renascimento todos moravam nas cidades? E mesmo com o advento da industrialização e nos dias de hoje? O esquema se fecha demais.

Um redimensão é inevitável. Decerto, após a industrialização, gradualmente os sons naturais e humanos foram em grande parte abafados pelos sons de *utensílios e tecnologia*. Igualmente, em contextos não urbanos os sons naturais são mais evidentes, e devem ter sido mais ainda antes da industrialização e sua chegada (impositiva e colonialista) pelo mundo inteiro.

Falo contra a generalização excessiva que Schafer procede. O *contexto* é a grande chave. Numa mesma cidade, e em locais específicos dela, podem-se ter momentos em que os sons de utensílios e tecnologia se sobressaem quanto aos sons naturais e humanos, e em

outros os sons naturais, e mais outros, os sons humanos. Do mesmo modo, cidades grandes apresentam um maior abafamento dos sons naturais e humanos que cidades menores.

Para Schafer, a crescente predominância dos sons de utensílios e tecnologias nos dias atuais tem levado à desapareição do *silêncio*¹⁸, seja em ambientes naturais, seja nos reservatórios de quietude das cidades ocidentais do passado (Igrejas, bibliotecas, hospitais, salas de concerto, etc.). O efeito disso na música tradicional é de que o que chamamos de silêncio significa, conforme Schafer, “(...) meramente a *ausência de sons musicais tradicionais*” (SCHAFFER, 1991, p. 132).

Conhecidos por ruídos, esses sons não desejados geralmente possuem um nível de intensidade do som mais baixo, o que os leva a permanecerem a um segundo plano na nossa percepção auditiva, treinados que somos para ignorá-los. Esses sons mantêm uma relação figura e fundo com os sons musicais tradicionais, tal como na pintura e em nossa percepção visual. Resta que nos dediquemos a identificá-los.

A diferenciação, porém, reside no nível da mensagem, como a *metamensagem* dos rituais, falada quando discuti sobre Richard Schechner, páginas atrás. Os ruídos não são destituídos de sentido, é preciso frisar, mesmo o barulho redundante dos motores nos envia a mensagem de que estão funcionando bem. É a chamada qualidade informativa do ruído, conforme Schafer, e que pode também ser percebida em sinos, apitos, sirenes, buzinas, assobios e tantos outros ruídos.

Ainda podemos falar em sons periódicos e aperiódicos para distinguir entre duas qualidades bem diferentes de som; porém, devemos deixar para decidir se elas são *música* ou *ruído* depois que determinamos se constam da mensagem que se quer fazer ouvir ou se são interferências misturadas a ela. *Ruído é qualquer som indesejável* (SCHAFFER, 1991, p. 138)¹⁹.

A música, por fim, “(...) é, sobretudo, nada mais que uma coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos pelas sucessivas operações de pessoas que têm bons ouvidos” (*ibidem*, p. 187), uma vez que para Schafer “(...) a mais vital composição

¹⁸ Mesmo que este seja relativo, afinal, o que entendemos por silêncio não passa de um nível médio de intensidade do som considerado confortável, e que pode variar de pessoa para outra de acordo com sua percepção do que é silêncio.

¹⁹ Essa discussão pode parecer acessória, mas ela é de suma importância para compreender a música das bandas de músicas, fanfarras e bandas marciais, porque ao contrário das orquestras sinfônicas, que realizam suas performances em salas de concerto que isolam mais ou menos esse espaço dos ruídos “de fora”, elas tocam ao ar livre, para uma multidão agitada, nas ruas da cidade, por vezes ao lado de automóveis em movimento, sinal de que é considerável a tolerância aos ruídos durante os desfiles cívicos.

musical de nosso tempo está sendo executada no palco do mundo” (SCHAFER, 1991, p. 187) – e disso, músicos vanguardistas como ele se aperceberam desde os anos 1960.

A Nova Paisagem Sonora, logo, é um processo sem previsão de término e pretensões globais que consiste na multiplicação de sons e no desaparecimento de outros, acompanhado de um crescente predomínio daqueles provenientes de utensílios e tecnologias sobre a paisagem sonora mundial – sons por vezes capazes de nos levar a perda da audição (e em alguns casos extremos, à morte) –, inaugurada pela intensificação da ação transformadora humana sobre o mundo, resultante tanto do advento da Revolução Industrial, como por modificações socioculturais, políticas (o Imperialismo), econômicas (o capitalismo), ecológicas e no âmbito da própria música.

Em resumo, as paisagens sonoras surgem de objetos sonoros, sua unidade básica, que possuem envelopes (ou vida bioacústica), e que ao se juntarem formam uma sociedade de sons, um espetáculo que dá diferentes ideias, e que falam tanto do “gosto” da sociedade, como dela em si. Voltamos então, a nosso ponto de partida, quando falávamos sobre performances e de rituais, e de como a sociedade se dá a ver por meio deles.

1.2. Ofício e performance do músico no desfile cívico de sete de setembro em Rio Tinto

O que vale destacar é que a teoria e os conceitos aqui apresentados passaram pelo crivo da experiência de pesquisa que tive nesse estudo junto a Agnaldo da Silva Mendes, desde o cenário mais amplo de Bandas de Música, Bandas Marciais e Fanfarras em Rio Tinto, mais detidamente com a Banda de Música Antônio Cruz e a Fanfarra Antônia Luna Lisboa.

Há pontos em que os conceitos destes autores demonstram afinidades entre si, aludindo um ao outro, como intencionei demonstrar neste capítulo por uma apresentação sequencial deles, o que não implica dizer que tive contato com cada um nessa mesma ordem durante a pesquisa. Tive acesso a outras leituras, mas essas daqui foram as que mais frutificaram durante o trabalho, seja por darem aquela sensação de “era isso que eu precisava!”, seja porque os desencontros entre suas disposições e os dados recolhidos em campo apontaram para questionamentos importantes.

A questão central a que me proponho consiste em discorrer sobre o ofício e as performances de Bandas Marciais, Fanfarras e Banda de Música no contexto do desfile cívico de Sete de Setembro em Rio Tinto, uma discussão que perpassa, necessariamente, os

Estudos de Performance quanto a suas dimensões rituais e artísticas, sobre o que significam e transmitem da e para a sociedade, as relações que constituem (incluindo a competição e a rivalidade), os espaços que se utiliza, as mudanças que se operam e anunciam por elas.

Igualmente é levada em consideração a busca da percepção desses músicos, a partir de um estudo de caso – ou seja, da história de vida e percepção de Seu Agnaldo – sobre as Bandas e a Música produzida por elas, através de uma análise da música enquanto performance, alimentada pelo estudo sociológico de música apresentado nesse capítulo, com breves incursões – na medida de minhas possibilidades – nas searas da Etnomusicologia e Musicologia.

1.3. Apontamentos metodológicos

Devo muito a Norbert Elias (1995). Além de ter sido a primeira leitura que fiz ao decidir estudar músicos de Rio Tinto ²⁰, e de toda a bagagem conceitual que me forneceu, se o leitor tiver a oportunidade de ler *Mozart: Sociologia de Um Gênio*, perceberá que a estrutura narrativa construída no próximo capítulo se inspira no entendimento de Elias da necessidade de uma escrita que traga o personagem e seus dilemas para o primeiro plano, desvencilhando-se, isto posto, do paradigma sociológico (e antropológico) de disposição dos conhecimentos sob a forma de abstrações que privilegiam o coletivo e o individual.

Para a realização efetiva deste intento, agreguei a História de Vida, de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1988), os estudos de Memória de Michael Pollak (1989; 1992), e a Etnobiografia, de Marco Antônio Gonçalves (2012), trazendo para dentro do próprio corpo do texto as falas transcritas de Agnaldo da Silva Mendes, procedentes de duas entrevistas com áudio-vídeo-elicitções feitas durante a pesquisa – e que estão sintetizadas nos Apêndices –, tendo por embasamento metodológico as orientações de Markus Banks (2009), Maria Isaura Pereira de Queiroz (1988) e Carlos Humberto P. Corrêa (1978).

Quanto às filmagens e fotografias, produzidas em colaboração com Geraldo de França Alves Júnior e o professor Dr. João Martinho Braga de Mendonça, é possível identificar a “trilha” teórico-metodológica imprimida, em meio ao aprendizado de novos conhecimentos e pela tomada de diferentes rumos que tive no decorrer do processo de

²⁰ Na época, com um recorte acerca da cena musical da cidade de maneira mais ampla, relativo aos tempos áureos de funcionamento da Companhia de Tecidos Rio Tinto, entre a primeira metade do século XX e os anos 1980.

pesquisa, partindo de uma percepção da Antropologia Visual como um “fim em si mesmo” (SAMAIN, 1994, p. 35).

Para tanto, articulei diferentes metodologias ²¹, no que José da Silva Ribeiro (2004) denomina por pesquisa *exploratória*, ou seja, uma possibilidade de pesquisa em Antropologia Visual que não trata as imagens como um complemento à linguagem escrita e à pesquisa etnográfica convencional de observação direta, na qual os pressupostos e embasamentos aqui utilizados poderiam, porventura, ser modificados no decorrer e após o campo por especificidades e necessidades apresentadas.

A *Antropologia Fílmica* de Claudine de France (1998) foi essencial para um embasamento mais aprofundado desses intentos, principalmente por ter me possibilitado retomar as disposições sobre vídeo-eliciações de Markus Banks (2009), e enriquecê-las com a devida dimensão da produção de imagens em contexto de pesquisa utilizada nesse trabalho, por intermédio do que France designa, por um lado, de *observação diferida* ²², – sem que se abandone, ainda, a dimensão da observação participante (no sentido clássico), ou como denomina France, da *observação direta* – e seu aporte descritivo através da *linguagem* oral e a escrita e por outro, do reconhecimento de que o antropólogo-cineasta se vê obrigado a fazer escolhas sempre que precisa fazer registros em áudio ²³ e imagem.

Por conseguinte, junto a esse instrumental de pesquisa recém-referido, da *observação diferida*, ou seja, aquela feita após a ocorrência de determinado fenômeno, por meio da análise de filmes ou vídeos que o registraram, temos uma metodologia que buscou estabelecer uma nova relação com o campo, assim como dizia France, interligando pesquisa e teoria, em um eixo paradigmático “observação imediata/observação diferida/linguagem” (FRANCE, 1998, p. 23), que rapta o papel de similaridade com o “fluente” da escrita, abrindo o caminho para que a linguagem se torne “(...) um instrumento insubstituível para a análise fina dos modos de articulação entre as fases e os aspectos do fluxo gestual, no simultâneo e no sucessivo, no espaço e no tempo” (*ibidem*, p. 24).

Essas disposições mantiveram paralelo com as orientações de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1988) e Markus Banks (2009) sobre as entrevistas de áudio-vídeo-eliciações – na evocação de memórias e comentários motivados pela presença das imagens –, e com

²² Um tipo de observação que é feita após a ocorrência de determinado fenômeno, através da análise de filmes ou vídeos que o registraram, acarretando no estabelecimento de uma nova relação junto à observação imediata e a linguagem (FRANCE, 1998, p. 23), eximindo-as do papel de similaridade com o “fluente”.

²³ Sobre o registro das performances em áudio e imagem, servi-me de uma maneira de gravação conhecida por *gravação no contexto*, debatida Tiago de Oliveira Pinto (2001) e André Vieira Sonoda (2010).

Carlos Humberto P. Corrêa (1978) quanto aos processos e cuidados éticos nos processos de transcrições, pois que segundo France, o filme, e especialmente o vídeo, possibilitou novas relações de pesquisa embasadas na descrição minuciosa e em uma antropologia do sensível aberta a uma interlocução e feedback imediato das imagens àqueles gravados pelos etnólogos-cineastas.

Minha preocupação, sobretudo, foi com as implicações éticas e o compromisso ético para com os interlocutores e pessoas filmadas. Os *insights* de Daphne Patai (2010) me foram reveladores nesse sentido, pois me ensinou que a interlocução em um trabalho de pesquisa não precisa, nem deve ser uma relação de exploração ou de via única. É possível que o trabalho antropológico seja uma experiência positiva e gratificante para interlocutores e pesquisadores, desde que o pesquisador esteja atento às sutilezas e ao modo como se apresenta e posiciona como tal, estabelecendo uma comunicação clara, sincera, e consciente das expectativas envolvidas.

Capítulo 2: A música e as bandas na percepção dos músicos: um estudo de caso

Agnaldo da Silva Mendes (nascido em 9 de janeiro de 1972) é um conhecido músico da cidade de Rio Tinto, que possui uma trajetória de vida muito ligada às bandas marciais, fanfarras e bandas de música, estando na ativa desde a década de 1980. Ele é músico concursado da Banda de Música Municipal Antônio Cruz, instrutor de longa data da Fanfarra Antônia Luna Lisboa, da Banda Marcial da Escola Severina Coutinho (pelo Mais Educação), da Banda Marcial do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos (antigos PET e PROJOVEM) de Mataraca, e músico contratado da Banda de Música de Mamanguape, todas elas localizadas no Estado da Paraíba.

Começou a tocar com oito anos de idade sob a influência de um conhecido da família que tocava na banda marcial do hoje fechado Colégio de Valdemar, em Rio Tinto. Este rapaz tocava clarim (corneta pequena, sem pisto), e como trabalhava durante o dia, entregava-o a uma irmã de Agnaldo – que trabalhava na secretaria do colégio – após a aula, para que ela levasse o clarim para Agnaldo tocar no dia seguinte. Quando chegava a noite, que o rapaz tinha aula no colégio e ensaio da banda, ele passava na casa de Agnaldo, pegava o clarim, e o levava junto para ver o ensaio.

Nesses ensaios, como Seu Agnaldo me contou, ele observava e decorava o que os integrantes da banda marcial faziam – os dobrados que tocavam –, e tentava fazer o mesmo em casa. Nas palavras dele, *dobrados* são as músicas militares utilizadas para a marcha, tanto nas entradas como nas saídas das bandas, um repertório que, segundo Maria de Fátima Duarte Granja e Ricardo Tacuchian, é “(...) típico das bandas brasileiras” (1985, p. 29), em especial, das bandas marciais.

Em algum momento, perceberam que ele sabia tocar os dobrados da banda, e resolveram levá-lo para o instrutor. Este pediu que ele tocasse e ficou impressionado com sua afinação e bom ouvido, e o convidou para participar da banda, como a “atração” do grupo. E foi assim que Seu Agnaldo entrou para a banda marcial do Colégio de Valdemar.

A. S. M. ²⁴– (...) Quando eu fui tocar na banda, com oito anos, eu ia pra lá e ficava prestando atenção, em tudo o que tanto o instrutor como os meninos que tocavam faziam: o jeito de soprar; o que era que faziam; antes de tocar, que eles ficavam só com o bocal na boca pegando embocadura. “Por que isso? Por que aquilo?” Perguntava que só a gota, era calado, mas perguntava. – “Não, é pra pegar embocadura. Pra quando o instrutor começar a tocar a embocadura já tá pronta”. Tem que ter

²⁴ A. S. M. – abreviação para Agnaldo da Silva Mendes.

embocadura pra tocar o instrumento. É como tocando o violão, você fica todo cheio de calo nos dedos, aí depois começa a endurecer. Pros lábios precisa disso também, só que como ele é molhado, ele sai se você passar uma semana sem pegar no instrumento. Três dias mesmo já fica diferente. Você tem que soprar pra encontrar aquele lugarzinho em que você sempre colocava o bocal ou a boca²⁵.

Constata-se, assim, o que Cecília Conde e José Maria Neves escreveram em *Música e educação não-formal* (1985)²⁶, sobre a integração entre adultos e crianças em processos de aprendizagem da cultura popular, nos quais a sensibilidade auditiva é formada por meio do contato direto com o instrumento musical (clarim), pela observação dos mais novos quanto à maneira de tocar dos mais experientes e a provável experimentação lúdica dos instrumentos.

Só que o instrutor da banda e o próprio Valdemar, dono do colégio, não contavam com a negativa da mãe de Seu Agnaldo para se apresentar junto à banda. Ele é o caçula de cinco irmãs e três irmãos, então recebia todo um cuidado especial. Veio a desfilhar apenas no ano seguinte, no Sete de Setembro, e porque um irmão mais velho ia tocar junto. No entanto foi ainda restringido quanto a tocar em Mamanguape. Apenas a partir dos dez anos que pôde começar a sair sozinho, tocando corneta nas bandas marciais.

Nessa idade ele já participava com mais frequência dos ensaios, momentos que são, como diz Richard Schechner, indispensáveis para toda apresentação ao público – as suas performances –, pois consistem de situações em que se encetam experiências, conhecimentos e acordos fundamentais para o estabelecimento de um roteiro a ser cumprido posteriormente, não sem um toque, claro, de reapropriação criativa ou mudanças feitas em resposta a circunstâncias imprevistas.

Mas os ensaios são só parte do processo, a mais pública pelo menos. A questão da embocadura que Seu Agnaldo há pouco nos relatou, revela que o estudo e treinamento individual são essenciais para os musicistas tanto para o desenvolvimento de suas habilidades e destreza – a coordenação motora –, como para evitar desconfortos ocasionados pela acomodação do instrumento musical junto ao corpo – o que varia de um instrumento para outro –, buscando a forma mais adaptada e confortável possível.

A. S. M. – (...) Nessa época já estava mais desenvolvido pra tocar, cresci uns dois centímetros, e comecei a ir pros ensaios. Oxi, era um dos primeiro a chegar no ensaio e ia olhando e escutando os meninos tocando.

²⁵ O presente trecho, por exemplo, foi realizado com Agnaldo da Silva Mendes, no dia 12 de julho de 2014. Este e o próximo trecho transcrito dizem respeito a essa ocasião particular de interlocução.

²⁶ Melhor discutido no capítulo anterior.

C. N. L. ²⁷ – Era o clarinete ainda?

A. S. M. – Não, era clarim, que é uma cornetinha pequena, sem pisto. Que era marcial né, pra colégio. Ele dizia assim: “você é pequenin vou dar uma corneta pequena, mas quanto menor força você fizer é pior”. O instrutor disse: “não, eu vou dar a você uma corneta si bemol, ela é deste tamanho, cê vai ver que não faz muita força não”. Aí eu comecei soprando e melhorando. Ele me mandava usar um cinto por dentro da camisa para não dar hérnia, que eu era muito novo. “Olha, pra você não fazer muito esforço, bota um cinto e aperta”. Aí eu só tocava com um cinto por baixo da camisa. E realmente isso serviu mesmo. Teve amigo meu que teve que sair da banda por causa de hérnia: tocava sem saber. Uma: você não pode tocar de garganta, tem que sempre sair do diafragma, uma coisa ó, de respiração. Então os cabra já soprava errado e não usava cintinho, tomava cachaça e tomava todo tipo de coisa. Ora, teve cabra que teve que deixar mesmo...

Refletindo sobre essa fala de Seu Agnaldo, e novamente nos remetendo a Conde e Neves (1985), também me parece válido o que eles escreveram sobre a consideração das limitações dos iniciantes pelas bandas, bem como ao início de seus aprendizados por instrumentos “mais fáceis”, simples de tocar, ou seja, que possuem um número limitado de sons, afinal, clarins e cornetas si bemol são instrumentos sem pisto, lisas, comuns a bandas marciais.

O momento é oportuno, portanto, para trazer a definição que aqui em Rio Tinto se dá para as bandas marciais, por um lado, e para as fanfarras, por outro, visto que logo falaremos dessa segunda, e que, em outras regiões do país as definições de bandas marciais e de fanfarras diferem das daqui:

A. S. M. – (...) Quando a gente fala assim, essa banda aqui é uma fanfarra é porque ela tem instrumento de sopro, tem lira e tem atabaque, e quando a gente chama aqui marcial ela tem somente corneta lisa, taróis, fuzileiro e surdo. Aí a gente chama marcial, porque só tá mais tocando música marcial. Não toca música. É dobrado ²⁸.

Até 1988, não havia ainda fanfarras ou banda de música em Rio Tinto. As escolas da cidade é quem formavam essas bandas marciais, e passavam por dificuldades financeiras consideráveis, principalmente após o fim da Companhia de Tecidos Rio Tinto, em 1983, que costumava ajudar ao menos com o fardamento ²⁹. O ensino de clarinete, sax,

²⁷ C. N. L. – abreviação para Caio Nobre Lisboa.

²⁸ Trecho de Transcrição de Entrevista e Áudio-Vídeo-Elicitação realizada com Agnaldo da Silva Mendes, no dia 23 de julho de 2014.

²⁹ Suponho que o fechamento da fábrica levou a consequências mais sérias para o Município, como a diminuição da arrecadação tributária e a perda de emprego pelos moradores. Colegas de curso que são daqui da cidade já me contaram que muitas pessoas foram embora de Rio Tinto por conta da falta de emprego.

trombone, trompete e mesmo de tuba com tecla (pois a sem tecla as bandas marciais tinham), instrumentos mais caros que as cornetas lisas, tiveram início apenas em 1989.

Estamos falando do nascimento da Banda de Música Municipal Antônio Cruz, assim nomeada em homenagem ao primeiro maestro da primeira banda de música do então Distrito de Rio Tinto, a *Banda da Companhia de Rio Tinto*, que funcionou pelo menos entre os anos 1930 e 1940³⁰, responsável por realizar, por exemplo, a recepção da família Lundgren e de autoridades quando para cá viessem, além de tocar em seus grandes almoços e jantares.

A. S. M. – (...) meu pai trabalhou na Companhia Rio Tinto e falava que existia uma banda de música lá, que achava bonito aqueles músicos e aquele povo arrumado nas procissões, naquelas festas. Essas roupas de gala com gravata, cobertura, tudo arrumado, tocando aquelas procissões dos Marianos (...).

C. N. L. – E fazia muito tempo que a outra banda já tinha...?

A. S. M. – Já. Eu nem cheguei a ver. Eu ouvi falar com meu pai que dizia que existia uma banda e que eles tocavam para os Lundgren. Que a família quando vinha era sempre recebida no palacete ou no casarão com a orquestra. É tanto que eu não sei nem o nome, nunca soube o nome³¹.

Os pais de Agnaldo formavam um casal católico muito apegado, e faleceram quando ele era muito jovem ainda, em um espaço de tempo bem próximo um do outro. Dona Izabel Gomes da Silva descansou em 1985, e Seu Francisco Viviano Mendes, em 1987. Ambos gostavam demais de ver os filhos desfilando, mas não chegaram a ver a maturidade profissional de Agnaldo.

Seu Agnaldo soube por carro de som circulando pela cidade que ia ter aulas de música, no início de 1989. Ele tinha acabado de completar dezessete anos, e desde os quinze procurava se envolver mais na cena musical da cidade e a aprender coisas novas. Quando apareceu essa oportunidade, não a deixou passar. Disse que foi um dos primeiros a chegar ao local da inscrição.

Acontece que a ideia original na prefeitura era apresentar um dobrado feito em homenagem ao então prefeito de Rio Tinto no Sete de Setembro. Para isso, queriam trazer músicos de fora, mas o Sargento Ferreira, primeiro maestro da Banda de Música Antônio

³⁰ Preciso esclarecer que grande parte das informações que apresento nos parágrafos constituem paráfrases que faço das informações muitas vezes dispersas das entrevistas com áudio-vídeo-elicitações, algo que sinto ser resultante da metodologia de história oral em si, ou seja, de sua instrução para uma interferência mínima do pesquisador em situação de interlocução. Ao falar em datas, por exemplo, é mais certo que eu esteja recorrendo a meu caderno de campo, que costuma ter informações mais pontuais, às vezes geradas por perguntas que afloraram após a análise das transcrições.

³¹ Voltamos aqui à transcrição do dia 12 de julho de 2014.

Cruz, insistiu que se formassem músicos da própria cidade – já que os instrumentos estavam sendo adquiridos pela prefeitura –, e se dispôs a abrir uma escola de música na cidade para isso.

Responderam ao anúncio 18 pessoas, dentre as quais restam não mais que cinco na formação atual da Banda. Passaram três meses apenas estudando teoria musical – a partitura –, e mais três meses ensaiando para o Sete de Setembro. Do sucesso da apresentação, consolidou-se um esforço para a criação efetiva da Banda de Música, inclusive com o pagamento de gratificação a esses músicos. Antes de prosseguir, porém, falemos mais sobre a partitura:

A. S. M. – (...) Nisso, quando Ferreira ensinou música aqui em Rio Tinto – eu já estava com uns dezenove anos – foi quando a gente começou tocando música. O maestro disse: “Olhe, pelos seus lábios seu instrumento é de palheta, vou lhe dar um saxofone”. No primeiro dia que ele me deu o saxofone ³² disse a escala: “eu vou lhe ensinar, pra treinar e pegar embocadura, pra poder pegar as notas graves e as agudas. Por enquanto vou dar só esses quatro dedos aqui”. Aí eu fiquei nessa posição mais ou menos um mês. Pra passar as notas direitinho foi bem uma meia hora. Ele disse: “É, num tá bom ainda não mas cê vá treinando”. Como eu já tinha noção de flauta doce soprei no saxofone e disse: “acho que aqui é sol, lá, si, dó... dá pra sair Asa Branca”. Aí eu disse: “maestro, ó o que aprendi”. E comecei a tocar. Ele era daqueles militares bem... E disse: “rapaz, vou dar um conselho a você. Muito bom, mas você faça o que eu disser. Quero ver você tocando por aí essas coisas não, que você primeiro tem que tocar o que tá na partitura”. Não queria ninguém igual esse pessoal pegando música de ouvido e esquecendo a partitura, porque realmente era uma banda de música e tudo que ele fosse trazer de música, era em partitura. A gente lê partitura. Não era pegar música de ouvido e tocar como a gente vê hoje em dia. Quase todas as cidades que eu conheço por aqui e em que os prefeitos colocaram bandas de música, elas vão acabar, porque quando chega um professor e começa a ensinar, os estudantes não querem ir pra teoria, começar no abc musical. Eles querem pegar o instrumento e tocar, achando que tocando já sabem de tudo e pronto. Música é logo infinito né, como se fosse matemática. Música é uma matemática por questão de divisão né, e compasso, essas coisas. Então a gente teve que aprender teoria pra depois de três meses pegar no instrumento, e mesmo assim tocar o que ele mandasse. O que estivesse na partitura ³³.

É relevante essa resposta que Seu Agnaldo recebeu do maestro ao tentar pegar música de ouvido. Ela sinaliza para uma maior formalidade na preparação dos músicos da Banda em relação às bandas marciais e fanfarras (já adiantando um pouco), indo de

³² Até os dias de hoje, o sax-alto continua sendo o instrumento musical tocado por Seu Agnaldo na Banda de Música.

³³ Transcrição: 12 de julho de 2014.

encontro com a análise que Conde e Neves fizeram sobre a existência de uma “(...) premência de tempo” (1985, p. 46) nessa preparação, atrelada ao contato com os instrumentos e o repertório.

Refletindo sobre Maurice Halbwachs (1990) em *A memória coletiva nos músicos*, lido no capítulo anterior, temos de concordar com o que ele expôs sobre a importância da partitura para a internalização cuidadosa de notas e na sua ação sobre a memória dos músicos (os mecanismos que ajuda a elaborar dentro o sequenciamento de movimentos a serem executados). Além de dobrados, a Banda de Música Antônio Cruz inclui ainda um repertório mais variado, desde a Música Clássica ao Bolero, do Frevo à Música Popular Brasileira (as chamadas retretas), com Tim Maia, Raul Seixas, Fagner, Luiz Gonzaga, clássicos dos anos 1960 e outros: um acervo que é mantido com cuidado.

Todo disposto em partitura, esse repertório foi acumulado gradativamente, em parte como herança dos seis maestros que estiveram a sua frente, cada um deles acrescentado algo de diferente. O atual é Adailton Siplício, músico que iniciou na própria banda, e que toca sax-alto assim como Seu Agnaldo. Acabamos de nos remeter novamente a Granja e Tacuchian (1985), e já que estamos falando especificamente da Banda de Música Antônio Cruz, interessa-nos dialogar com a exposição que esses autores fizeram.

Diferentemente das bandas que eles estudaram, a Banda de Música Antônio Cruz apresenta um quadro de componentes constante, e isso se explica porque é formada exclusivamente de músicos concursados. Mas nem sempre foi assim. Em seus primeiros anos, os componentes que tinham estudado na escola de música faziam um contrato de dois anos com a prefeitura. Os instrumentos eram disponibilizados pela prefeitura e eles possuíam uma sede ainda.

Assim, não podemos ignorar as implicações que a sucessão de gestões municipais nesse meio tempo teve para a Banda, estendendo-se desde a manutenção de instrumentos ou na aquisição de novos, até às mudanças de maestros (eram todos contratados), nos pagamentos em dia dos músicos, na existência da sede e da escola de música, e na continuidade da contratação de músicos.

A. S. M. – (...) Quando depois que começaram a aprender, teve componente que comprou seu próprio instrumento, teve uns que saíram da banda, mas tem seu instrumento, outros que estudam fora, mas tem o seu instrumento. Saíram cada um né? A escola de música foi mesmo as cortinas. Depois que abriu essa escola eu já cheguei a ensinar três ou quatro meninas, já teve outro rapaz também. E outro passou pra outro, e foi aprendendo, e está devagarinho. Está lento, muito lento ainda, mas já

tem um bocado de menino tocando por aí. Fruto da gente. Agora a escola de música infelizmente parou. Depois que entrou na gestão da prefeita Vânia, a escola parou. Aí: “Vamos continuar, vamos continuar”, mas começou a mudança. Bota a banda pra aquele prédio que aqui vai ser agora uma sala de não sei de quê. Bota pra ali, bota pra aqui e ficou arrodando. A gente andou Rio Tinto quase todo...³⁴

Foi após os primeiros anos da Escola de Música que os músicos veteranos como Seu Agnaldo começaram a ter maior participação no ensino de novos colegas, como descrito acima, passando, sobretudo, a formação corrida (básica), de um tempo, dois tempos e acidentes musicais. As aulas formais, porém, eram dadas pelo maestro nas partes da manhã e da tarde até as 14:00, quando a partir de então, até às 17:00, o maestro ensaiava com a Banda de Música. A própria esposa de Seu Agnaldo, Vânia Lúcia de Asevêdo, que também toca saxofone-alto na Banda, aprendeu com ele nesse período, estando juntos desde então³⁵.

O concurso para músico da Banda de Música Antônio Cruz aconteceu no ano de 1999, com trinta vagas abertas. À época, quarenta e sete componentes contratados tocavam nela, no entanto, somente vinte e seis se inscreveram. Parte dos que não participaram do concurso eram menores de idade, e acabou que todos os vinte e seis inscritos – incluindo Vânia e Agnaldo – passaram. No ano seguinte se iniciou essa gestão municipal mencionada por Seu Agnaldo³⁶ e a escola de música logo fechou.

Por diferentes motivos, foram saindo alguns desses componentes concursados, restando dezoito, e por um bom tempo não se sentiu grande desfalque na Banda visto que quinze músicos contratados também a compunham, em um total de trinta e três músicos. Nunca mais teve concurso público para a Banda, apesar das tentativas de convencer a prefeitura a abrir concurso pelo menos para as oito vagas deixadas pelos primeiros concursados.

Acabou que a prefeitura cortou esses músicos contratados também, e aí sim a Banda passou a se ver mais limitada musicalmente, ou seja, em suas possibilidades sonoras, inclusive com novas baixas recentemente, às quais eles têm tentado preencher pelo ensino, por eles mesmos, de novos músicos, instruídos pelos mais experientes da Banda conforme o instrumento.

Não é incomum, ainda, que alguns de seus integrantes mantenham trabalhos paralelos, pois a agenda de ensaios da Banda de Música não preenche todos os dias da

³⁴ Transcrição: 12 de julho de 2014.

³⁵ Eles têm um filho, Wyllian de Asevêdo Mendes.

³⁶ Adversária política da gestão municipal anterior.

semana (acontecem uma ou duas vezes), nem as apresentações ao público costumam ter uma frequência tão grande, embora parte delas aconteça em datas fixas, como procissões e festas de padroeiras ou padroeiros do Vale do Mamanguape, festividades de final de ano, eventos cívicos, como o aniversário da cidade e a Semana da Pátria (com o Primeiro e Sete de Setembro), e retretas e tocatas ³⁷.

Seu Agnaldo, por exemplo, – afora os outros empregos que comuniquei no primeiro parágrafo deste capítulo – possuía uma serigrafia no passado. Faz pinturas em casas, telas e letreiros quando surge a oportunidade. E é musicista *freelance* em orquestras de carnaval em João Pessoa (pela FUNJOPE) e em Rio Tinto (Os Saudosos), bem como de cerimoniais e festas particulares, como casamentos e aniversários (tocando sax ou flauta).

No entanto, uma de suas atividades profissionais mais reconhecidas na cidade é a de instrutor da Fanfarra Antônia Luna Lisboa. Esta que foi a primeira fanfarra criada em Rio Tinto, a partir do mesmo instrumental de sopro e incentivo cultural que formou a Banda de Música Municipal Antônio Cruz em 1989, encabeçado pelo Sargento Ferreira, que:

A. S. M. – (...) veio de Alagoa Grande com trombone, e falou pra o prefeito que tinha que comprar um trompete, bombardino, tuba. Aí foi quando surgiu a Banda de Música. (...) Não tinha músico aqui. (...). E dessa banda de música a gente pega esse instrumental e vai pra fanfarra. A ideia dele foi essa ³⁸.

Nesse meio tempo, a Antônia Luna Lisboa era uma das muitas bandas marciais que existiam na cidade. Seu Agnaldo foi um dos que participou dessa sua transformação, e desde então não saiu mais. Ele viu ser comprado um instrumental mais específico para a fanfarra em 1990, com atabaques, liras e repiques, e ajudou tanto na montagem de novas fanfarras em outras escolas como na formação musical de gerações de alunos.

Na época, o instrutor era um homem de Campina Grande, e como a possibilidade dele deixar a fanfarra era grande, resolveu criar uma hierarquia de modo a deixar sucessores. Ele tinha um ajudante, a quem tinha como seu substituto direto. E Agnaldo era como um contramestre do instrutor, sempre o acompanhando. O plano era, portanto, que os dois formassem instrutor e ajudante no futuro. E assim foi. Porém, o segundo instrutor também saiu, e desde 1997 Seu Agnaldo está à frente da Fanfarra Antônia Luna Lisboa.

³⁷ As tocatas são compostas de música instrumental ou clássica.

³⁸ Transcrição: 23 de julho de 2014.

Um dos aspectos que diferenciam bandas marciais de fanfarras é, exatamente, a maior necessidade da colaboração pelas fanfarras, e isso se deve, principalmente, por estas serem maiores, em número de integrantes, que as bandas marciais, incluindo componentes que não tocam música, a saber, a comissão de frente, que faz danças coreografadas, e a comissão das bandeiras, que faz coreografias com bandeiras.

Claro, não estou contando balizas, balizadores e pessoas responsáveis por carregar estandartes e bandeiras como as das unidades da Federação, já que são composições em comum de bandas marciais e fanfarras – mas inexistentes na Banda de Música. Na Antônia Luna Lisboa, pelo menos, essas duas comissões possuem líderes ³⁹ responsáveis por, dentre outras coisas, criar e ensinar as coreografias a suas comissões, e buscarem financiamento para elas.

A atuação deles na Fanfarra é, decerto, significativa. A cada ano, as Fanfarras e Bandas Marciais dispõem de um tema – idêntico para o restante do desfile de suas respectivas escolas – para escolher seus repertórios, fardamentos e coreografias, sendo comum eles disporem da liberdade de decidir qual será o tema e uma porção do repertório de músicas, seja por já possuírem uma coreografia em mãos ou por terem ensaiado com antecedência uma, com suas comissões.

A. S. M. – (...) hoje em dia as bandas, até a minha mesmo, se eu não botar um forró, não botar uma música que eles queiram, no próximo ano, ou até mesmo naquele exato momento, não querem nem dançar nem tocar mais não. (...) Hoje, eles tão vendo o assunto do dia, e é isso que eles querem. (...) Aí a gente bota algumas coisas que eles querem, porque na verdade, eles querem ter aquele momento deles. Eu vejo que é isso. (...) Tem uma comissão de frente ⁴⁰ que quer mostrar aquele lado deles. Então tem um coreógrafo, um pivô, uma baliza-mor e a baliza ⁴¹. Eles ensaiam, vão de tarde, de manhã, de noite, pegam aquele pessoal, pegam a música e dançam, desenham o figurino da roupa, como é que vai ser, e leva pra costureira e faz isso, faz aquilo, vai comprar isso, compra aquilo. Aí às vezes eu fico assim: “eu vou dizer não pra um cara desses? Vou pegar uma inimidade e termino ficando só?”. A Fanfarra Antônia Luna hoje cresceu, por causa também deles, que não é eu só. Sozinho eu não faço nada, tem que ter eles ⁴².

Essa colaboração, e outras, como com os musicistas da Fanfarra em geral, com Vânia (que toca prato na Fanfarra), com a direção da escola, a Secretaria de Educação do

³⁹ Não tenho informação da idade exata dos três rapazes que estiveram adiante das comissões ano passado, mas é provável que estejam, no máximo, na casa dos vinte anos.

⁴⁰ Nesse ano, a comissão das bandeiras não saiu.

⁴¹ Em 2015 houve alterações nessa relação, com capitão-mor (indica a altura do som e dos pratos), baliza-mor (indica as movimentações, pedindo pra parar), balizador e o líder da comissão das bandeiras.

⁴² Transcrição: 23 de julho de 2014.

município e o instrutor do Tiro-de-Guerra, pressupõem muitas negociações – e conflitos –, para que todas as bandas e fanfarras estejam prontas para os desfiles de Primeiro e Sete de Setembro ⁴³.

Uma das figuras centrais para a organização – o *performer* experiente, como diria Schechner (2012) desses desfiles da Semana da Pátria é o instrutor do Tiro-de-Guerra (em 2015, era um Subtenente do Exército), investido da atribuição ⁴⁴ de planejar, primeiro, a formatura ⁴⁵, o horário de chegada das bandas, do hasteamento das bandeiras, o horário de saída da praça, o início do desfile e quantos minutos duram a apresentação em frente ao palanque, sendo que só depois os instrutores das bandas e fanfarras ficam sabendo de sua decisão.

Os desfiles em si, tem início apenas após a sua chegada, pois que ele fica supervisionando e orientando de perto as bandas, embaixo do palanque, junto ao pessoal de apoio e de coordenação, e da Guarda Municipal, para que tudo saia nos conformes, desde a contenção do público para que não invadam a área de apresentação, até às bandas, para que cumpram com o combinado.

A. S. M. – (...) Eu estava conversando com o sargento ⁴⁶, ele me deu até uma repreensão ano passado sabe por quê? Ele veio lá daquelas bandas do Amazonas, não sei de onde, aí chegou e disse que nunca tinha escutado uma Fanfarra tocar como a gente tocou no ano passado. Porque são jovens. Os meninos gostam dessas músicas atuais: “Eu quero é aquilo dali”, quer dançar, fazer aquilo. E ele é um militar, e queria que a turma passasse marchando, só tocando a percussão. Aí eu disse: “Aqui meu amigo, já faz 20 anos que eu toco nessa banda e eu nunca fiz isso não. Aqui a gente toca música que a turma pede. São jovens, e é isso mesmo”. Se eu fosse fazer o que ele queria só ia ficar eu na frente, o resto saia tudinho, porque não querem não ⁴⁷...

Como falei no princípio desse capítulo, uma das diferenças entre bandas marciais e fanfarras em Rio Tinto é que as fanfarras tocam não só dobrados, mas músicas também, principalmente aquelas que estão fazendo grande sucesso no momento, as que

⁴³ A diferença entre um desfile e outro é que no dia Primeiro de Setembro o desfile acontece durante à tarde, por volta da 16:00 até às 19:00, mais ou menos, desfilando, principalmente, as escolas do interior e as crianças menores, enquanto no Sete de Setembro o desfile acontece pela parte da manhã, entre às 08:00 e 13:00, aproximadamente, ambos os dias reunindo escolas municipais e estaduais. A Banda de Música se apresenta no início dos dois dias de desfile.

⁴⁴ Por meio do Regulamento para os Tiros-de-Guerra e Escolas de Instrução Militar (R-138).

⁴⁵ Tem sido bem afixado que a Banda de Música sai primeiro, acompanhando as autoridades ao palanque. A Fanfarra Antônia Luna Lisboa é a penúltima a desfilar. E o Tiro-de-Guerra, o último.

⁴⁶ Em 2015, ele saiu do Tiro-de-Guerra de Rio Tinto e entrou um novo instrutor.

⁴⁷ Transcrição: 23 de julho de 2014.

“estouraram” no Carnaval, a melodia ficando a cargo dos instrumentos de sopro (trompetes e sax-alto de Seu Agnaldo) e as liras.

De qualquer modo, a influência da música militar é ainda muito grande em ambas. Por exemplo, em suas *cadências* ⁴⁸, ou seja, os ritmos para marcha durante as entradas, saídas, evoluções (as meias-luas feitas para que se possa parar e apresentar em algum lugar, como em frente a um palanque) e convenções (as voltas e meias-voltas durante a movimentação do grupo enfileirado) ⁴⁹, em que se tomam por base os dobrados militares, e não músicas populares, podendo apresentar cinco tipos distintos, desde uma marcha mais lenta até outras mais rápidas ⁵⁰.

Como Halbwachs (1990) bem atentou ao falar sobre a memória musical dentre os músicos populares, na Fanfarra Antônia Luna Lisboa ela se dá por ouvido, decorando-se o sequenciamento dos sons através da escuta atenta do ritmo, cada grupo de instrumentistas aprendendo em separado para não gerar confusão. A percussão é a que reúne o maior número de musicistas, e a base da música da Fanfarra. O ritmo é encargo deles, e para isso escutam exaustivamente os CDs de cadências e músicas, contando as batidas.

Não necessariamente todos os percussionistas estão presentes nesses momentos, (que são orientados por Seu Agnaldo), e por isso repassam para seus parceiros depois. Os lristas, por sua vez, escutam as músicas e fazem a notação em papel, até para poderem estudar sozinhos depois. Já as pratistas (pois que as mulheres só tem espaço como musicistas na Fanfarra nos pratos), além de aprender sua parte ainda ensaiam coreografias para serem dançadas durante as apresentações.

Os trompetistas são os últimos a se achegar ao restante da Fanfarra, até porque são da cidade de Itapororoca – PB (a Antônia Luna Lisboa não ensina instrumentistas de sopro, nem tem instrumentos musicais para tanto), e dependem que os percussionistas estejam bem ensaiados. Quando isso acontece, eles vêm a Rio Tinto, ensaiam com a Fanfarra e gravam a percussão para poderem se preparar de Itapororoca mesmo.

Observemos que, diferentemente da Banda de Música Antônio Cruz e da Banda Marcial pelo Mais Educação da Escola Severina Coutinho, que funcionam o ano inteiro, as demais bandas marciais e fanfarras de Rio Tinto começam a se agrupar e a ensaiar,

⁴⁸ Utilizo aqui a definição que me foi dada por Seu Agnaldo.

⁴⁹ É encargo do capitão, direcionar as convenções, alinhamentos e evoluções, bem como guiar a banda para realizar as cadências, a aumentar ou a diminuir a altura do som da percussão e das pratistas. A baliza-mor, por sua vez, indica quando for para seguir em frente ou para parar.

⁵⁰ Leva muito em conta os instrumentos de percussão para tanto. Na Antônio Cruz, por exemplo, a cadência assume uma forma de marcha lenta, até por conta do desfalque nos seus componentes, já na Fanfarra, a cadência é rápida, por possuírem muitos instrumentos de percussão.

costumeiramente, no final do mês de julho, voltadas para os desfiles cívico-militares de Primeiro e Sete de Setembro, e aos encontros de bandas – em especial o da cidade de Carpina – PE, considerado um dos maiores da região, com uma faixa de cento e quarenta bandas desfilando – que se sucedem de setembro até o final do ano.

É preciso assinalar que o início dos ensaios das bandas marciais e das fanfarras em Rio Tinto se insere no contexto de um ciclo anual de festividades específico da cidade. Enquanto Seu Agnaldo relata ter conhecimento de bandas em João Pessoa, Recife e em outros lugares fora do Vale do Mamanguape, que ensaiam a contar do início do ano, por aqui, as tentativas de começar em maio, por exemplo, revelaram-se pouco frutíferas em toda sua experiência em Rio Tinto ⁵¹.

Ele sempre se esbarra com o pouco interesse dos componentes da Fanfarra, alguns dos quais envolvidos em outras atividades culturais, como eu tive a oportunidade de ver por mim mesmo, ao observar a movimentação de participantes de quadrilhas juninas pelas ruas da cidade, antes do São João. De modo semelhante, terminada a tradicional viagem para o Encontro de Bandas de Carpina (no dia 11 de setembro), Seu Agnaldo não consegue mais juntar a Fanfarra inteira, inclusive se tiver encontro de bandas em outras cidades.

Penso que isso talvez decorra da competência que Schechner (2012) reconheceu nos rituais, em fornecer uma sensação de *estabilidade* e *permanência* às pessoas ⁵², tornada possível pela manutenção de regularidades como a da periodicidade de repetição das festividades, e consequentemente, como indicou Tiago de Oliveira Pinto (2001), na música delineada em cada uma delas, ajudando a organizar o calendário das sociedades.

Realizando uma análise dos Desfiles Cívicos ⁵³ de Primeiro e Sete de Setembro em Rio Tinto, de acordo com os estudos de performance de Richard Schechner (2012), percebo que eles possuem tanto *eficácia* quanto *entretenimento* – apesar de tenderem mais para performances estéticas – no trâmite dinâmico e permanente dessa díade discutida pelo autor, oportunizando um momento de *socialização* que dá a tônica da *construção de um sentido de comunidade* que transita entre o local, o regional, o nacional e o universal.

Contemplemos um pouco esses desfiles a fim de refrear generalizações excessivas: o tema pelo qual as bandas marciais ou fanfarras desenvolvem ao menos uma parcela de

⁵¹ Neste ano de 2016, excepcionalmente, a Fanfarra Antônia Luna Lisboa (sem a participação das comissões de frente e das bandeiras) teve ensaios em maio devido à passagem da tocha olímpica pela cidade de Mamanguape, em 4 de junho, ocasião em que os musicistas da Fanfarra e da Banda de Música Antônio Cruz foram convidados para se posicionar em diferentes pontos da cidade.

⁵² Falado mais detalhadamente no capítulo anterior.

⁵³ Os desfiles de Primeiro e Sete de Setembro são cívico-militares, no entanto, como me detive no aspecto civil do desfile, resolvi utilizar dessa referência em muitos pontos, inclusive no título desse trabalho.

seu repertório é compartilhado pelo restante de sua escola. O locutor (mestre de cerimônia) apresenta cada escola, e dá a sua localização, o público a que atende, o seu corpo docente, a quantidade de alunos e seus destaques – por exemplo, premiações que seus alunos receberam em eventos esportivos.

O locutor transmite ainda seus programas de atividades extracurriculares – como o Mais Educação –, o tema que a escola traz e o roteiro completo de seu desfile, comunicado ao público na medida em que os desfilantes passam em frente ao palanque, detalhando o conteúdo das placas e faixas, apresentando seus “pelotões” e “pavilhões” – em clara referência às paradas militares –, e sua banda – ou a banda de outra escola que a acompanha, caso não possua uma – e o instrutor desta.

Essa comunicação se reveste de estereótipos em prol de todo um discurso oficial de identificação sociocultural regional e nacional, identificável, ainda por cima, no conteúdo de placas e faixas, ou simbolizados por roupas diferenciadas (que não o fardamento das escolas), adornos, objetos variados, e até alimentos e plantas.

Tudo orientado pela temática, sempre muito geral, que cada escola escolhe para si, procurando reforçar uma noção de cidadania que gira em torno, por exemplo, da preocupação com o meio ambiente e com as manifestações culturais e “folclóricas” ditas “constitutivas” da identidade nacional brasileira, assim como as divisões político-administrativas do país, seus costumes, comidas, etc.

Assim sendo, podemos esboçar que os desfiles cívico-militares de Primeiro e Sete de Setembro consistem de rituais seculares, de caráter nacional e simultâneo a muitos outros em cidades espalhadas pelo país, inserindo-se em suas dinâmicas e comunidades como ocasiões específicas de reunião das pessoas, e cujos objetivos não passam pela lógica da premiação – ao menos em Rio Tinto –, como nos desfiles de escolas de samba do Carnaval de Rio de Janeiro.

Aqui, não há uma *transformação* dos performers (SCHECHNER, 2012) ou do público, apesar de ser bastante anunciada a sua eficácia ritual de construção de um sentido de comunidade ⁵⁴, como expliquei há pouco. Estamos diante de uma *transformação temporária*, ou *transportação* dos performers, de sua vida cotidiana para o mundo da performance, e, finalmente, o seu retorno ao mundo cotidiano, sem sofrerem grandes transformações em seus afazeres e posições, exceto quanto à *apreciação* e *prestígio* recebidos devido à sua performance.

⁵⁴ Ou como diria DaMatta (1997), de reforço de uma noção de pátria, apesar de eu discordar dele por perceber uma amplidão maior.

Assim, a performance estética realizada pelas bandas marciais, fanfarras e a Banda de Música entretém as pessoas, fazem seus integrantes (performers) serem vistos pela comunidade e pelas pessoas a eles queridas, possibilitando-lhes estarem junto a seus pares. Porém, pelo prestígio e o *status* de ter a melhor performance aos olhos dos expectadores, desenvolvem uma competição entre si.

Não posso terminar esse capítulo sem falar da competição e rivalidade existente entre as bandas marciais e fanfarras, pois que é um importante aspecto da relação entre elas, uma vez que se constitui em verdadeiro canal ou ponte de comunicação entre elas, quando se está em questão a criatividade de cada, qual parece mais virtuosa musicalmente que a outra, ou que tem a dança e uniformes mais vistosos, a maior quantidade ou variedade de instrumentos, qual provoca mais aplausos e animação do público, etc.

Ela ocorre seja no contato face a face entre os integrantes, seja pelas conversas sabidas por intermédio de outrem e, como seria de se esperar, através das redes sociais. Para Seu Agnaldo, a competição é benéfica já que incentiva os integrantes da banda a se esforçarem mais e a procurarem modos de incrementar suas habilidades e formações para estarem mais bem preparados para mostrar seu trabalho ao público durante os desfiles de setembro. Para ele, isso representa um desafio quanto à escolha do repertório e das cadências e dobrados a serem usados.

Segundo me disse, acontece de inesperadamente aparecer uma banda começando a fazer os dobrados e cadências que somente a Antônia Luna estava fazendo inicialmente, o que o leva a procurar, principalmente na Internet, por novos dobrados e cadências, prezando por aqueles não usuais ou já abandonado pelas bandas atualmente. “Onde você encontrou essa cadência (ou dobrado) Agnaldo?”⁵⁵ Eis um tipo comum de pergunta que ele pode receber após uma apresentação com repertório renovado da banda, de seus colegas instrutores.

Essa competição, portanto, é mediada pelas performances, e não só as de setembro, mas todas aquelas que as bandas desenvolvem em seus ensaios pelas ruas da cidade, tomando conta da Paisagem Sonora (SCHAFER, 1991) da cidade durante o mês de agosto, manhã, tarde e noite. É comum essa competição levar a uma rivalidade mais acirrada, como acontece antes mesmo dos ensaios se iniciarem, com a busca por componentes que estiveram em outra banda marcial ou fanfarra no ano anterior.

⁵⁵ Como se pode perceber, não tenho mais feito citações das transcrições, isso porque muitas informações ou estavam muito dispersas nas áudio-vídeo-elicitações, ou foram obtidas após elas, e registradas em meu caderno de campo.

Refiro-me à rotatividade de componentes, que gera grande atrito entre as bandas e fanfarras. Seu Agnaldo me disse ⁵⁶ que é comum que na saída de um ou outro componente da fanfarra, seus companheiros o acompanhem, para não se separarem. No ano seguinte, é possível que alguns desses antigos componentes procurem voltar para a Fanfarra ao não terem suas expectativas atendidas.

Certamente, existem outras causas de alterações na formação das bandas e fanfarras. Alguns viajam para outros lugares ou se mudam de Rio Tinto, começam a trabalhar, casam-se ou arranjam algum namorado (a) que proíbe a participação na Fanfarra, ou ainda se envolvem em brigas por conta das paixões que podem surgir nesse período entre ensaios e apresentações em setembro.

A competição e a rivalidade, porém, tem seus momentos altos nas performances que as bandas fazem durante todo mês de agosto, nas ruas da cidade. Usemos a Fanfarra como exemplo. Em seu trajeto pelas ruas atrai o olhar de muitos curiosos, dentre eles, podem estar alguns integrantes de outras bandas, e ex-integrantes da Fanfarra, atentos às particularidades de sua apresentação, tais como repertório, entrosamento, coreografias, “beleza” (a das moças, inclusive) e a reação do público.

Não importa se no dia seguinte ou dias depois, aqueles que observavam a Antônia Luna hoje, também irão sair às ruas, demonstrando seu potencial, orgulhosos de seu trabalho, de algum modo respondendo às apresentações não só da Antônia Luna como também das de outras bandas marciais e fanfarras, podendo que igualmente tenha alguns integrantes da Antônia Luna observando todas essas outras apresentações.

Desde que não recaia na agressão física e verbal, isso tudo é muito saudável segundo Seu Agnaldo, afinal, é assistindo às outras bandas e fanfarras, propondo-se a fazer uma apresentação melhor que a de outras, a partir de aspectos novos, às vezes pegando as mesmas músicas ou cadências tocadas pelos primeiros, que se dá, inclusive, o aprimoramento técnico, artístico e musical da Antônia Luna Lisboa ⁵⁷.

Recapitulando Richard Schechner (2012), ele acrescentava que uma das características aparentes das performances estéticas é a sua constante reinvenção – suas mudanças. E isso se inscreve, dentre a Fanfarra pelo menos, justamente como escrevia esse autor: informalmente, conseqüentes de alterações imprimidas pelos próprios praticantes dos rituais – em especial aqueles que os organizam e dirigem, e tem maior conhecimento a

⁵⁶ Em vídeo-elicitación realizada em 14 de novembro de 2015, sobre as imagens registradas em 2014 e 2015.

⁵⁷ As roupas novas sempre só são usadas no dia Sete de Setembro.

seu respeito – em resposta a circunstâncias que assim lhes exige (a competição entre bandas marciais e fanfarras).

E diretamente, seja pelo advento de novas tecnologias – como iluminação elétrica, som amplificado e a internet (relevante para a constituição de novos repertórios, como falei a pouco) –, seja por mudanças oficiais (como as operadas pelo instrutor do Tiro-de-Guerra) “(...) introduzidas a fim de aproximar os rituais de novas realidades sociais” (SCHECHNER, 2012, p. 84).

Escolas, aliás, são centros de invenção de rituais como nos diz Schechner, quer sejam feitos pelos seus gestores e professores, a fim de incutir certos comportamentos e valores em detrimento de outros, quer sejam introduzidos pelos estudantes, razão para o surgimento acelerado de novos rituais, por conta da “(...) alta rotatividade de estudantes” (*ibidem*, p. 84) ⁵⁸.

As mudanças, portanto, devem ser consideradas de diferentes formas. Uma primeira é pela rotatividade de alunos, tanto pela descrição a respeito que fiz acima, como na diminuição da busca dos estudantes para ingressarem na Fanfarra com relação à antigamente, quando havia uma maior seletividade do grupo em deixar ou não alguém participar, até por ter sido um grupo mais adulto. Depois, as competições entre bandas, responsáveis por mudanças muito rápidas.

E por último, quanto à presença de uns instrumentos musicais ao invés de outros, no âmbito das possibilidades musicais em que isso implica; o uso da internet, possibilitando a busca e utilização de novos dobrados, cadências, músicas e arranjos; a própria busca por inovação nas roupas e nas apresentações (coreografias, evoluções); e, finalmente, os próprios vídeos, ajudando as pessoas a verem a si mesmas e a refletirem sobre suas performances.

Para finalizar, sinto a necessidade de estender a explanação de Maria de Fátima Duarte Granja e Ricardo Tacuchian sobre as bandas de música civis, para as bandas marciais e fanfarras, a despeito da crítica que esses autores fazem quanto a elas. Engraçado que Granja e Tacuchian fazem toda sua discussão sobre as bandas de músicas civis através de uma percepção antropológica, mas quando chega a hora de falar das bandas marciais e fanfarras, as subestimam, por conta das limitações musicais que possuem.

⁵⁸ Muitas gerações passaram dentro da Fanfarra, variando de um grupo mais adulto (pontual e sem delongas para começar os ensaios) quando Seu Agnaldo entrou na Fanfarra, para um mais jovem, como a geração de hoje.

Ora, a Fanfarra Antônia Luna Lisboa também não apresenta uma paixão pela música ⁵⁹? O filho de Seu Agnaldo já tocou nela. Vânia e alguns sobrinhos de Seu Agnaldo ainda tocam. Durante o Revezamento da Tocha Olímpica a Fanfarra estava presente, tocando em frente à Igreja Matriz São Pedro e São Paulo. E – agora também considerando o ensino musical como um todo das escolas – ela participa da educação musical e da formação dos jovens da comunidade. Uma das poucas portas de entrada ao estudo de música, principalmente para os alunos menos favorecidos economicamente.

A. S. M. – Tinha dois meninos lá. Um de Taberaba, e o outro é lá de Jaraguá.

J. M. B. M. ⁶⁰ – Do PET?

A. S. M. – Do PET ⁶¹. Parece que tem um que está estudando na escola do Exército em João Pessoa, que já começa de criança, tipo um internato. Ele estava dizendo a mim que estava tocando bateria. Eu encontrei com ele na feira e já está um rapazinho. Ele chegou pra mim: “Mas professor, aqueles negócios que o senhor me ensinou, olha, aquilo foi bom demais pra mim, porque quando eu cheguei lá eu fiz na percussão e fui logo aprovado! Precisei nem fazer mais nada, fui direto pra estudar”. Aí tá estudando lá. O pai dele é orgulhoso que só também, e fala comigo. Eu dou graças a Deus. E tem outro também de Taberaba que parece que foi até pra São Paulo. O pai dele trabalha lá, e a mãe dele mora aqui. Ele pegava a flautinha doce. Eu tocava um negócio aqui, e ele era o mais interessado. Ele chegava logo cedo no PET e ficava tocando. Eu copiava as partiturasinhas de flauta, desenhava a flauta e botava os pontinhos pretos: fechada. Branquinho: aberto. Ensinando isso aí a eles, de oito ficou só ele. Os outros é bola, bola, bola. Mas ele ficou. Aí foi pra São Paulo, mais o pai dele. A mãe dele disse que estava tão feliz com ele ir pra lá, depois vou procurar notícia dele. E ele é aquele menino que se ele estudar música vai ser um grande músico, porque já vem desse meio.

C. N. L. – Pequeninho.

A. S. M. – Eu tenho o maior orgulho desses meninos. ⁶²

Assim, fica evidente a necessidade de que as bandas marciais e fanfarras sejam mantidas financeiramente, a custo de que como a Banda de Música Municipal Antônio Cruz, vejam-se limitadas musicalmente e sem a possibilidade de continuar desempenhando seus papéis enquanto reveladoras de talentos, e promessas musicais da cidade, assim como foi para Seu Agnaldo quando jovem.

⁵⁹ Este parágrafo demonstra as similaridades entre os aspectos apresentados por Granja e Tacuchian sobre as bandas de música civis, discorridas no capítulo anterior, e a alguns aspectos da Antônia Luna.

⁶⁰ J. M. B. M. – abreviação para João Martinho Braga de Mendonça.

⁶¹ Da cidade de Rio Tinto.

⁶² Transcrição: 23 de julho de 2014.

Capítulo 3: A música e as bandas no contexto do desfile cívico de Rio Tinto – PB: roteiro e montagem

A proposta de elaboração para o material audiovisual final do presente Trabalho de Conclusão de Curso, partiu da ideia de tentar fornecer uma pequena dimensão de todo o material imagético e sonoro reunido em quase dois anos de pesquisa (vide apêndices), perpassando ensaios, áudio-vídeo-elicações e desfiles cívicos, sendo que até o roteiro de montagem final foram criados cinco outros roteiros, dos quais aproveitei algumas de suas ideias mais interessantes.

A ideia principal foi trazer a fala de Seu Agnaldo e a minha para dentro do filme como comentários a serem articulados com as imagens, norteados a concatenação dessas de modo a conceber, na medida do possível, uma conexão clara entre voz e imagem, suprimindo quaisquer cartelas e evocando a interlocução estabelecida entre nós durante a pesquisa.

Essa opção narrativa busca tanto demonstrar o meu papel ativo de pesquisador, como a interação contida em todo trabalho etnográfico realizado, e que é, dessa forma, evidenciada *pela* montagem e *para* a montagem. O aproveitamento dos áudios das áudio-vídeo-elicações com seu Agnaldo reforçam esse conceito, bem como mantém uma interligação com o segundo capítulo do presente trabalho – de onde também retiro minhas falas no filme –, quando essas situações de pesquisa aparecem transcritas.

As temáticas e sequências do filme são informadas pelo segundo capítulo, *A música e as bandas na percepção dos músicos: um estudo de caso*, levando em consideração o tempo estipulado inicialmente para o filme – aproximadamente quinze minutos, e que na edição final passou para doze minutos e cinquenta e nove segundos. Uma dinâmica, então, foi pensada juntamente com o orientador para que se estabelecesse um ritmo não só de sucessão das falas, como de sua estruturação narrativa e de seu sequenciamento imagético mais amplo.

Cerca de dois minutos por bloco temático ⁶³ (excluindo a introdução e os créditos finais), totalizando em cinco: com mais ou menos um minuto de narração em *over*, ilustrada por imagens que dialoguem com a minha fala ou a de Seu Agnaldo; e outro um minuto para trechos de performances ou cenas de bastidores que dialoguem com o

⁶³ De modo geral, as imagens da Antônia Luna Lisboa são mais abundantes que as da Banda de Música, até porque, primeiro, tive mais oportunidade de participar dos ensaios da Fanfarra, e não da Banda de Música, e segundo, pois isso se reflete na discussão mais detida quanto à Bandas Marciais e Fanfarras neste TCC.

conteúdo do próprio bloco temático, às vezes trazendo elementos que serão tratados no bloco seguinte, interligando-os.

O primeiro bloco temático apresenta Seu Agnaldo a partir de suas atividades profissionais como músico. O segundo faz uma síntese do desfile de Sete de Setembro. Depois, é abordado o surgimento da Banda de Música Antônio Cruz, da extinta Escola de Música e da Fanfarra Antônia Luna Lisboa. Em quarto, sobre a Comissão de Frente e a Comissão das Bandeiras da Fanfarra. Logo após, vêm considerações sobre a competição entre bandas e fanfarras e a rotatividade de integrantes, informado por Schechner. E por fim, considerações de Seu Agnaldo sobre sua vida profissional.

Diálogos profílmicos ⁶⁴ também aparecem vez ou outra, mas nem sempre são intencionais. Dentre os que são, incluem-se os breves diálogos meus com Geraldo de França Alves Júnior e Seu Agnaldo, sobre as filmagens, por exemplo, ao final do filme, quando pergunto sobre o que ele tinha achado do desfile de Sete de Setembro de 2015.

A escolha dos planos utilizados foi facilitada por uma decupagem feita previamente por mim – e que infelizmente não acrescentei nos Apêndices por ser extensa –, relacionando, ao mesmo tempo, os assuntos contidos nas áudio-vídeo-elicitções e nas informações de meu caderno de campo.

Porém, não me preocupei em pensar em cortes bem delimitados das imagens antes de chegar à mesa de edição, apenas em selecionar os arquivos de vídeo que seriam empregados, por possuírem planos que se encaixariam bem na narração de cada bloco, esta sim, pensada com cuidado para que mantivesse uma unidade de sentido, seja quanto aos trechos dos áudios escolhidos da fala de Seu Agnaldo ⁶⁵, seja nos textos que redigi previamente, para ler durante a gravação de minhas partes da narração.

Sendo assim, os cortes das imagens foram feitos em contato direto com o Final Cut Pro 7, explorando suas possibilidades de transições, de modificação no volume, zooms, deslocamentos, câmera lenta, etc., atentando também, para a beleza plástica das imagens, aos planos mais bem feitos, com menor tremulação e quantidade mais apropriada de luz.

⁶⁴ Segundo Claudine de France (1998, p. 357), é o diálogo verbal registrado durante as filmagens, entre o cineasta e as pessoas filmadas, em virtude do registro contínuo e sincronizado, entre som e imagem.

⁶⁵ Ora ou outra cortando divagações mais longas.

Considerações Finais

Os desfiles cívicos de Primeiro e Sete de Setembro em Rio Tinto perfazem uma das manifestações culturais mais ricas e esperadas pela população da cidade: momento da sociedade se encontrar e se fazer ver e ouvir, de se divertir, e em levar as pessoas a falarem sobre o estado das coisas, sobre a cidadania, e o Estado-Nação brasileiro como um todo.

Representam também uma das poucas oportunidades de aprendizado musical efetivo fornecido pela rede pública de ensino da cidade, disponibilizado desde, pelo menos, os anos 1970, a jovens e crianças – apesar das limitações musicais que apresentam (como quanto a um aprendizado teórico aprofundado) –, sobretudo para aqueles menos favorecidos economicamente, e que por isso não teriam condições de comprar esses instrumentos tocados nas bandas marciais e fanfarras.

Igualmente, elas são um modo de seus integrantes aprenderem a trabalhar em conjunto, a ter disciplina e a respeitar as hierarquias. Em menor intensidade, podem também significar uma primeira porta de entrada para uma futura profissionalização. No entanto, os obstáculos para a profissão de músico são ainda muito grandes, apesar de terem melhorado há alguns anos.

Continua pesando a falta de apoio financeiro, esse “fantasma” que assombra as bandas marciais, fanfarras e bandas de música de tempos em tempos, principalmente em períodos de crise como o que estamos vivenciando, somado ao desinteresse da máquina pública em dar prosseguimento com as bandas.

Instrumento musical custa caro, seja para comprar como para consertar. O fardamento do mesmo modo (para as fanfarras e bandas marciais), pois além dos tecidos, tem os adornos e as costureiras a serem pagas. Some a isso a própria locomoção das bandas, quando precisam tocar fora de Rio Tinto.

Em 2015, por exemplo, a Prefeitura não queria repassar dinheiro para elas. Apenas com muita insistência que a Antônia Luna conseguiu ter metade dos gastos pagos pela prefeitura, e isso com uma vagarosidade tão grande que as costureiras se recusaram a fazer parte do fardamento para a Fanfarra, motivo pelo qual alguns da comissão de frente e das bandeiras desfilaram sem farda no Sete de Setembro, fora os que desistiram de desfilar.

Portanto, é vital que haja um compromisso sério de um conjunto de responsáveis, desde a administração escolar até a Prefeitura e a Câmara dos Vereadores, para que se tenha uma agenda contínua de incentivo dessa cena musical e cultural da cidade. De nada adianta o reconhecimento dos benefícios que o aprendizado disponibilizado pelas bandas

tem para a juventude da cidade, se isso não se reverte em investimentos no crescimento e fortalecimento delas.

Semelhantemente, qual é a preocupação que a Prefeitura transmite quanto à profissionalização dos músicos da cidade, por exemplo, se há quase vinte anos não lança mais concursos públicos para a Banda de Música Municipal Antônio Cruz? Referindo-nos a Norbert Elias, temos aqui uma clara situação de músicos que produzem uma arte de artesão, na qual a persistência e desenvolvimento de seus músicos só são garantidos por alguma figura que os mantenha. Não há um mercado consumidor que pague pela música desses musicistas. Mas como todos, ao final do mês, eles têm contas a pagar.

Assim, creio que o presente trabalho se demonstrou relevante não só para a criação de laços então inexistentes entre a universidade e a comunidade, ou ao conhecimento dessa cena musical de bandas marciais, fanfarras e bandas de música, como também forneceu visibilidade a esses musicistas e seus dilemas pessoais, profissionais e de subsistência.

Infelizmente, algumas discussões interessantes foram omitidas desse trabalho para que não desviassem da questão sobre os músicos e de sua música em si, dentre as quais se incluem questões de gênero ⁶⁶. Esse é um desdobramento futuro possível, já que pretendo prosseguir com essa pesquisa, com uma atenção maior sobre os bastidores e ensaios dos musicistas, para acompanhar de perto as dinâmicas de aprendizado, mudanças e conflitos que acontecem na nessas bandas.

⁶⁶ Por exemplo, por que as meninas só tocam pratos? Por que as comissões de frente e das bandeiras são vistas com maus olhos por muita gente, em especial as mais velhas? Ou ainda, será que a resposta a essa última pergunta mantém alguma conexão com outra pergunta que ouvi do meio da multidão durante o desfile sobre se “será que essa banda tem muito viado?”?

Referências

- BANKS, Markus. Métodos visuais e pesquisa de campo. In: _____. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009. Cap. 4, pp. 79-118.
- CAMPOS, Luís Melo. **A música e os músicos como problema sociológico**. Revista Crítica de Ciências Sociais, Coimbra, v. 78, out., pp. 71-94, 2007.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Drama, ritual e performance em Victor Turner**. Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, nov., pp. 411-440, 2013.
- CONDE, Cecília; NEVES, José Maria. **Música e educação não-formal**. Revista do Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Especialização do Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, pp. 41-52, jan./fev. 1985.
- CORRÊA, Carlos Humberto P. A transcrição do documento. In: _____. **História Oral: teoria e técnica**. Florianópolis: UFSC, 1978. Cap. 4, pp. 59-66.
- _____. O arquivamento, a legislação e a ética. In: _____. **História Oral: teoria e técnica**. Florianópolis: UFSC, 1978. Cap. 5, pp. 67-78.
- DAMATTA, Roberto. Carnavais, paradas e procissões. In: _____. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Cap. 1, pp. 43-86.
- ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). **Antropologia das sociedades contemporâneas**. São Paulo: Editora Global, 1987, pp. 227-267.
- GONÇALVES, Marco Antonio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. (Orgs.). **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, pp. 19-42.
- GRANJA, Maria de Fátima Duarte; TACUCHIAN, Ricardo. **Organização, significado e funções da banda de música civil**. Revista do Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e

Especialização do Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, pp.27-40, jan./fev. 1985.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva nos músicos. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990, pp. 161-189.

NOGUEIRA, Salvador; **O som do espaço**. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/ciencia/o-som-do-espaco>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

PATAI, Daphne. Problemas éticos de narrativas pessoais, ou, quem vai ficar com o último pedaço do bolo? In: _____. **História oral, feminismo e política**. São Paulo: Letra e Voz, 2010. Cap. 2, pp. 65-86.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música**: questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 44, n. 1, pp. 221-286, 2001.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, v. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.

_____. **Memória e identidade social**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, v. 5, n. 10, 1992, pp. 200-212.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”. In: SIMSON, O. M. von (Org.). **Experimentos com histórias de vida (Itália-Brasil)**. São Paulo: Vértice, 1988, pp. 14-43.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual: da minúcia do olhar ao olhar distanciado. In: _____. **Antropologia visual**: um processo exploratório. Porto: Edições Afrontamento, 2004. Cap. 1, pp. 131-176.

SAMAIN, Etienne. Para que a antropologia consiga tornar-se visual: com uma breve bibliografia seletiva. In: FAUSTO NETO, Antonio; BRAGA, José Luiz; PORTO, Sérgio Dayrell (Orgs.). **Brasil**: comunicação, cultura e política. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994b, pp. 33-46.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SILVA, Rubens Alves da. **Entre “artes e “ciências”**: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. Horizontes antropológicos, Porto Alegre, n. 24, jul./dez., pp. 35-65, 2005.

SONODA, André Vieira. **Tecnologia de áudio na etnomusicologia**. Per Musi, Belo Horizonte, n. 21, 2010, pp. 74-79.

SCHECHNER, Richard. Ritual (do Introduction to Performace Studies). In: LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, pp. 49-89.

TURNER, Victor. Dramas sociais e metáforas rituais. In: _____. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008 [1974]. Cap. 1, pp. 19-53.

TURNER, Victor. Os símbolos no ritual Ndembu. In: _____. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005 [1967], pp. 49-82.

APÊNDICE A: Assuntos das Transcrições de Áudio-Vídeo-Elicitações

ASSUNTOS DAS TRANSCRIÇÕES DE ÁUDIO-VÍDEO-ELICITAÇÕES			
12 de Julho de 2014	Páginas	23 de Julho de 2014	Páginas
1. Fita cassete com performances de desfiles cívicos, inclusive com imagens de seu Agnaldo emprestada que nunca foi devolvida.	1	1. Síntese do Desfile de Sete de Setembro.	1
2. Formação Musical		2. Fardamento.	1-2; 4-5
2.1. Primeiros passos: o clarim, a banda marcial do Colégio de Valdemar e as restrições maternas.	1-2; 6-7	3. Formação musical e primeiros desfiles.	2
2.2. Ensaios, corneta si bemol e cuidados com a postura.	2-3	4. Como se tornou instrutor da Fanfarra Antônia Luna Lisboa.	2
2.3. Sobre a Escola de Música, Música, saxofone, partitura e pegar música de ouvido.	3; 7	5. Criação da Banda de Música Antônio Cruz.	2-3
2.4. Timidez, carreira como músico militar frustrada, estudo no Espaço Cultural de João Pessoa e maturidade profissional.	3-4; 14-15; 15-16	6. Lembrança do primeiro desfile em que tocou: o dobrado <i>Dois Corações</i> .	3
3. Sobre os pais de Seu Agnaldo, a Banda de Música da Companhia.	4-5	7. Trabalhos freelance.	3-4; 22; 23
4. Criação da Banda de Música Antônio Cruz.	4	8. Reflexões acerca de seu trabalho como funcionário público.	4

5. Mídias analógicas e mídias digitais.	5; 22-23	9. Comemoração pós-desfile de Sete de Setembro, durante a vaquejada.	4
6. Trabalho Freelance		10. Sobre as negociações entre alunos e professores para que queiram integrar a Fanfarra.	5
6.1. Sonho de gravar um CD.	5-6	11. O repertório: conflitos entre o instrutor e o sargento (Tiro de Guerra), por um lado, e os integrantes da Fanfarra, por outro.	5
6.2. Banda de Choro.	5-6	12. Acerca da melodia na Fanfarra.	5-6
6.3. Banda de casamento.	5-6	13. Sobre a áudio-vídeo-elicitación e o filme <i>Passagem e Permanência</i> .	3; 6; 19
6.4. Carnaval na FUNJOPE.	16-17	14. Coleções de Fotografias: Júnior de Mamanguape e fotografias de família perdidas pelo incêndio.	6-7
6.5. Procissão de São Pedro na Baía da Traição.	17-18	15. Fotógrafos.	7
6.6. Tocando na delegacia.	18	16. Gosto musical individual de seu Agnaldo.	7
7. Oportunidades abertas para os músicos com a chegada do <i>Mais Educação</i> .	6	17. A música e os instrumentos tocados pelas bandas escolares da cidade antes da fundação da Banda de Música Antônio	7

		Cruz	
8. Inimizades (e rivalidades) entre músicos.	7	18. A relação entre a criação da primeira Fanfarra e o surgimento da Banda de Música Antônio Cruz.	7-8
9. Vídeo-elicitación		19. Sobre os rumos da Escola de Música, da Banda de Música e de seus músicos.	8
9.1. Juarez.	8	20. A rotina de Seu Agnaldo.	9
9.2. O vídeo como incentivo, como auto reflexão, como comparação, como “cartão de visita” e como valorização.	8-9; 21-22; 23	21. A Fanfarra da Escola Dom Bosco (Mamanguape).	9
10. Diferenças percebidas com relação ao repertório atual.	19	22. Sobre os músicos da Fanfarra Antônia Luna Lisboa, filmados no filme <i>Passagem e Permanência</i> .	11
11. Baliza.	9	23. A presença dos atabaques, repiques e taróis nas Fanfarras.	11-12; 13
12. Reflexões sobre a Fotografia hoje em dia e memórias da fotografia e dos fotógrafos de antigamente.	9-10	24. O que é uma fanfarra e o que é uma banda marcial conforme a categorização específica que aqui em Rio Tinto a elas se dá.	12-13
13. Incêndio na casa da família.	10-11	25. Período como instrutor da Banda do Buriti e concurso entre bandas marciais escolares	13-14
14. Sobre como viver de		26. Rivalidade entre as	

música.	11	bandas, em especial, a banda de Salema.	14-15; 15
15. Sobre o filho Wyllian.	11-12	27. A Fanfarra Antônia Luna Lisboa.	15
16. Participação na educação e formação dos jovens da comunidade.	12	28. O encontro de Bandas de Carpina – PE.	15-17; 17; 18
17. PET.	12-13	29. Outros encontros de bandas existentes nas proximidades de Rio Tinto.	17; 18
18. Sobre a descoberta de talentos, inclusive musicais, dentre as crianças.	13-14	30. Proveniência das músicas do repertório.	18
19. Oportunidades para a profissão de música nos dias de hoje.	14; 15	31. Tempo do desfile de Sete de Setembro em Rio Tinto e repertório utilizado.	18-19
20. Gosto musical individual de seu Agnaldo.	16	32. Instrução para identificar as bandas e fanfarras em qualquer filmagem que se faça.	19-20
21. Revezes da Banda de Música e conflitos de seu Agnaldo com os demais integrantes.	18	33. PROJOVEM.	20; 21; 24
22. Negociações entre instrutor e integrantes no contexto da Fanfarra.	18-19	34. Rotatividade de componentes.	20-21
23. O repertório: conflitos entre o instrutor e o sargento (Tiro de Guerra), por um lado, e os integrantes da	19-20	35. Proposta de seu Agnaldo para a filmagem de um primeiro ensaio da Fanfarra e explicação de	21-22

Fanfarra, por outro.		como é seu primeiríssimo ensaio	
24. Comissão de Frente e fardamento.	20	36. Reflexão de seu Agnaldo sobre sua vida profissional.	22
25. Cisma na Fanfarra.	20-21	37. Expectativas para com a pesquisa.	23
26. Sobre fotografias e memórias: a lembrança dos familiares que já partiram.	21	38. Sobre a evocação de memórias que uma música tocada pelas bandas pode provocar em seu público.	24
27. Gravação de um ensaio.	21-22	39. PET.	25-26
28. Relação com músicos de fora de Rio Tinto.	23-24; 15	40. Sobre a atração das crianças para as bandas de música, e a descoberta de talentos musicais dentre elas.	26
29. Sobre a universidade e a comunidade.	23	41. Dificuldades para o incentivo do ensino de música nas escolas de Rio Tinto e projetos frustrados de seu Agnaldo nesse sentido.	26-28
30. Reflexão de seu Agnaldo sobre sua vida profissional junto à Fanfarra.	23	42. Sobre contratos, concursos e gratificações.	27-29
		43. Sobre Amilton Cruz e os antigos músicos de Rio Tinto.	29-30
		44. Sobre Vicente Elias.	30

APÊNDICE A: Resumo dos assuntos das transcrições de áudio-vídeo-elicitções, referindo as páginas em que cada um pode ser encontrado em suas devidas transcrições.

APÊNDICE B: Acervo da pesquisa

ACERVO	
PASTA	TAMANHO
VÍDEO-ELICITAÇÃO 12-07-2014	156,7 MB
VÍDEO-ELICITAÇÃO 23-07-2014	3,36 GB
ENSAIO 29-07-2014	1,99 GB
DESFILÉ 01-09-2014	124,6 MB
DESFILÉ 07-09-2014	48,65 GB
ENSAIO 08-08-2015	5,7 GB
ENSAIO 09-08-2015	6,12 GB
DESFILÉ 01-09-2015	3,34 GB
DESFILÉ 07-09-2015	18,37 GB
IMAGENS DE ARQUIVO	3,65 MB
TOTAL	87,81 GB

APÊNDICE B: Espaço total ocupado pelo acervo reunido para a atual pesquisa, incluindo as imagens de arquivo extraídas da página do Facebook da Banda de Música Antônio Cruz.

APÊNDICE C: Acervo de áudio

ÁUDIOS			
PASTA	QUANTIDADE	DURAÇÃO	TAMANHO
VÍDEO-ELICITAÇÃO 12-07-2014	1	01:48:47	156,7 MB
VÍDEO-ELICITAÇÃO 23-07-2014	1	01:36:57	139,6 MB
ENSAIO 29-07-2014	1	00:21:57	31,6 MB
DESFILÉ 01-09-2014	1	00:04:37	6,6 MB
DESFILÉ 07-09-2015	1	00:01:01	1,5 MB
TOTAL	5	03:53:19	336 MB

APÊNDICE C: Quantidade total de áudios registrados, organizados segundo as pastas em que se encontram, especificando também suas durações e tamanhos individuais e totais.

APÊNDICE D: Acervo fotográfico

FOTOS		
PASTA	QUANTIDADE	TAMANHO
VÍDEO-ELICITAÇÃO 23-07-2014	13	16,8 MB
ENSAIO 29-07-2014	60	67,7 MB
DESFILÉ 01-09-2014	52	118 MB
DESFILÉ 01-09-2015	114	532,4 MB
DESFILÉ	221	1,10 GB

07-09-2015		
IMAGENS DE ARQUIVO	38	3,65 MB
TOTAL	460	1,83 GB

APÊNDICE D: Quantidade total de fotografias realizadas, organizadas segundo as pastas em que se encontram e trazendo ainda a informação sobre seus tamanhos individuais e totais.

APÊNDICE E: Acervo videográfico

VÍDEOS			
PASTA	QUANTIDADE	DURAÇÃO	TAMANHO
VÍDEO-ELICITAÇÃO 23-07-2014	2	00:36:50	3,21 GB
ENSAIO 29-07-2014	24	00:48:16	1,99 GB
DESFILÉ 07-09-2014	73	00:45:31	48,65 GB
ENSAIO 08-08-2015	12	00:13:51	5,7 GB
ENSAIO 09-08-2015	30	00:48:37	6,12 GB
DESFILÉ 01-09-2015	14	00:22:58	3,34 GB
DESFILÉ 07-09-2015	73	01:43:11	17,47 GB
TOTAL	228	05:19:21	86,48 GB

APÊNDICE E: Quantidade total de vídeos registrados, organizados segundo as pastas em que se encontram, especificando também suas durações e tamanhos individuais e totais.